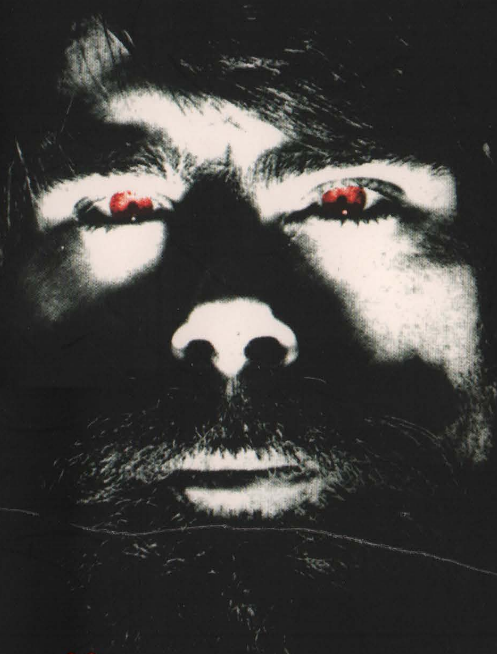
STEPHEN KING



ÖLÜM DANSI

Edebiyat ve Sinemada Korku İncelemesi

Sayfa6

STEPHEN KING

ÖLÜM DANSI

Edebiyat ve Sinemada Korku İncelemesi

Tüm zamanların en çok satan yazarlarından Stephen King, sizi neyin korkutacağını herkesten daha iyi biliyor. *Ölüm Dansı*'nda kendisi dışında hangi yazar ve yönetmenlerin bu konuda iyi olduğunu örnekleriyle açıklıyor. Edebiyat ve sinemada korkuyu incelediği bu farklı kitabında King, korkunun balo salonundaki gezisine sizi de davet ediyor. Elini tutun ve dans başlasın!..

*

"Dehşeti en güçlü duygu olarak görüyorum ve okuyucuyu dehşete düşürmeyi hedefliyorum. Dehşete düşüremeyeceğimi fark ettiğim zaman korkutmaya çalışıyor, korkutamayacağımı anladığımda iğrendirmeye bakıyorum."

STEPHEN KING

"Bu kitabın verdiği hisse dair bir fikir edinmek istiyorsanız, kendinizi gece yarısı bir kamp ateşi etrafında toplanmış ve birbirinize sokulmuş hayal edin... King inanılmaz yaratıcı bir sanatçı!"

HOUSTON CHRONICLE

"King'den korkunun anatomisi... Hayaletler, vampirler, canavarlar ve perili evler dahil!"

LOS ANGELES TIMES

Sayfa6

/Sayfa6Yayinevi

/sayfa6

/sayfa_6

info@sayfa6.com
www.sayfa6.com

Online alışveriş: www.inkilap.com

STEPHEN KING

ÖLÜM DANSI

Edebiyat ve Sinemada Korku İncelemesi

STEPHEN KING

ÖLÜM DANSI

Edebiyat ve Sinemada Korku İncelemesi

İnceleme

İngilizceden çeviren
Naz Iraz Demir

Sayfa6



Sayfa6 Yayın No: 144

Ölüm Dansı

Stephen King

Özgün adı: Danse Macabre

Yayıncı ve Matbaa Sertifika No: 10614

Genel yayın yönetmeni: Senem Kaleli
Editör: Nadide Altuğ
Kapak tasarım: Cengiz Duhan
Sayfa tasarım: Yasemin Çatal - Derya Balcı

16 17 18 19   7 6 5 4 3 2 1
İstanbul, 2016

ISBN: 978-975-10-3718-3

Baskı ve Cilt
İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve Ticaret AŞ
Çobançeşme Mah. Sanayi Cad. Altay Sk. No. 8
34196 Yenibosna – İstanbul
Tel : (0212) 496 11 11 (Pbx)
Faks : (0212) 496 11 12
e-posta: editor@sayfa6.com

Sayfa6 Yayınları, İnkılâp Kitabevi Yay. San. Tic. AŞ'nin tescilli markasıdır.
Çobançeşme Mah. Sanayi Cad. Altay Sk. No. 8 Yenibosna – İstanbul

MANDOLİN   İNKILÂP   Sayfa6

www.mandolin.com.tr   www.inkilap.com   www.sayfa6.com

Stephen King

Amerikalı yazar 1947 yılında Portland'da doğmuştur. Çocukluğu Fort Wayne, Indiana ve Stratford, Connecticut'ta geçen King, üniversite ikinci sınıftayken *The Maine Campus*'de yazmaya başladı. Vietnam Savaşı'nın devam ettiği yıllarda, öğrenci senatosunun bir üyesi olarak savaş karşıtı hareketi destekledi. Maine Üniversitesi İngilizce bölümünden mezun olduktan sonra, bir dönem İngilizce öğretmenliği yaptı. Yaratıcı yazarlık dersi vermeye başlayan King'in *Cinnet, Carrie, Yeşil Yol* gibi birçok romanı sinemaya uyarlandı. Ödüllü yazar, korku-gerilim dalında bir klasik olmuştur.

Naz Iraz Demir

15 Temmuz 1987 tarihinde İstanbul'da doğdu. FMV Özel Işık Lisesi'nde Yabancı Dil bölümünü bitirdi. Yeditepe Üniversitesi Çeviribilim bölümünden 2009 yılında mezun oldu. Üniversiteye girdiği 2005 yılında serbest çevirmenlik çalışmalarına başladı. Üniversite mezuniyetinden sonra çeşitli kuruluş ve organizasyonlarda ardıl, simultane ve yazılı çeviri alanlarında görev yaptı. Çevirmenlik kariyeri süresince edebiyat, medya, sosyal bilimler, lokalizasyon, teknoloji ve tıp alanlarında uzmanlaştı.

Ölenleri anmak kolay, hatta belki biraz fazla kolay.
Bu kitap halen hayatta olan, korku türünün
en büyük altı yazarına ithaf edilmiştir.

ROBERT BLOCH
JORGE LUIS BORGES
RAY BRADBURY
FRANK BELKNAP LONG
DONALD WANDREI
MANLY WADE WELLMAN

Riski göze alıyorsan içeri buyur yabancı: Burası kaplanlarla dolu.

"Hayatında yaptığın en kötü şey neydi?"
"Sana bunu anlatmayacağım, ama sana hayatımda başıma gelen en kötü şeyi anlatacağım... En korkunç şeyi..."

Peter Straub, *Hayalet Hikâyesi*

"Gerçek bir parti yapacağız, ama kapıya bir koruma koymalıyız..."

Eddie Cochran, "Come On Everybody" şarkısından

İçindekiler

Önsöz

Elinizdeki bu kitap, 1978 yılının Kasım ayında bana gelen bir telefonun sonucudur. O sıralar, Orono'daki Maine Üniversitesi'nde yaratıcı yazın ve birkaç edebiyat dersi veriyor, arta kalan zamanda da, şimdilerde çoktan yayımlanmış olacak *Tepki* adlı romanımın son taslağı üzerinde çalışıyordum. Gelen arama, 1974-1978 yılları arasında beş romanımın (*Carrie, Korku Ağı, Medyum, Hayaletin Garip Huyları* ve *Mahşer*) editörlüğünü yapan Bill Thompson'dandı. Bundan da önemlisi, o zamanlar Doubleday'de editör olan Thompson, New York yayıncılık kuruyla bağlantısı olup, yayımlanmamış çalışmamı içten bir ilgiyle okuyan tek kişiydi. O benim için tüm yeni yazarların çok uzun zaman beklediği, ama nadiren bulabildiği o çok kıymetli kontaktı.

Mahşer'in çıkışından sonra Doubleday'le yollarımızı ayırdık. Bill de hayatına devam edip Everest House'un baş editörü oldu. Birlikte çalıştığımız dönemde arkadaşlığımız epey ilerlediği için iletişimi hiç koparmayıp ara sıra birlikte öğle yemeklerine ve tabii ki bir iki kadeh içmeye çıktık. Bu buluşmaların muhtemelen en güzeli Temmuz 1978'deki beyzbol All Star maçını, New York'taki bir İrlanda birahanesindeki büyük ekran televizyonda, sayısız bira eşliğinde izlediğimiz gündü. Barın arkasında, üzerinde "EARLY BIRD HAPPY HOUR[1] – 08.00-10.00" yazan ve tüm içkilerin

1 Erkenciler için ucuz içki saati. (ed.)

elli sent olduğunu belirten bir reklam tabelası vardı. Barmene, sabahın 08.15'inde nasıl bir müşteri tipinin buraya gelip de rom collins veya cin içebileceğini sorduğumda, içkimi doldurdu, elini önlüğüne silip cevap verdi: "Üniversiteli çocuklar... Senin gibi."

Ancak Cadılar Bayramı'nın üzerinden epey zamanın geçtiği o ekim gecesi Bill beni arayıp, "Neden korku fenomeni hakkında, durumu senin bakış açından anlatan bir kitap yazmıyorsun? Kitaplar, filmler, radyo, televizyon, komple her şey hakkında. Eğer istersen birlikte de yapabiliriz," dedi.

Bu fikir hem ilgimi çekmiş hem de korkutmuştu. İlgimi çekmişti çünkü, bu tip yazıları neden yazdığımı, insanların bunları neden okuduğunu veya korku filmlerine niye gittiğini defalarca sormuşlardı. Yani buradaki esas paradoks şuydu: İnsanlar son derece huzursuz olmak için neden bu kadar para ödüyordu? Son beyanatı yapma fikrinin bana cazip görünebilmesi için çok fazla grupla bu konu hakkında konuşmuş ve çok fazla yazı (hikâyelerimi bir araya topladığım *Hayaletin Garip Huyları* kitabımın oldukça uzun olan önsözü de buna dahil) yazmıştım. Bu noktadan sonra, korkuyla ilgili düşüncelerimi merak ediyorsanız, alın ben böyle bir kitap yazdım, diyerek konuyu hızla kapabilirim diye düşündüm. Kitabı okuyun. Bu, korku hikâyeleri mekânizması üzerine yazmış olduğum son beyanatım.

Bu fikir aynı zamanda beni korkutmuştu, çünkü bu işin yıllara, on yıllara, yüz yıllara yayıldığını görebiliyordum. Eğer biri kalkıp Grendel ve Grendel'in annesi hakkında yazmaya ve buradan ilerlemeye kalksaydı, kitabın sadeleştirilmiş versiyonu bile dört cilt yayımlanırdı.

Bill'in önerisi, kendimi son otuz yılla sınırlamam ve korku türünün köklerini keşfetmek için arada bir sınırın dışına çıkmamdı. Ona, bu konuyu düşüneceğimi söyledim ve düşündüm de. Uzun uzun ve çok detaylı düşündüm. Hayatımda hiçbir zaman kurgu-

sal olmayıp roman uzunluğunda bir yazı yazmamıştım ve bu fikir bana biraz korkutucu geliyordu. *Gerçeği* anlatmak zorunda olma fikri korkutucu geliyordu. Kurgu dediğimiz şey sonuçta yalanlar ve daha çok yalanlardan ibaretti. Bu yüzden Püritenler hiçbir zaman kurguların arkasına gizlenip kendilerini akışa bırakmayı başaramadılar. Kurgusal bir eserde ne zaman sıkışsanız bir şeyler uydurabilir, birkaç sayfa geriye dönebilir veya bir şeyleri değiştirebilirsiniz. Kurgusal olmayan eserlerde her zaman yazılan olguların gerçekliği, tarihlerin doğruluğu ve isimlerin eksiksiz yazılması gibi sıkıntı verici işler vardır. En kötüsü de, kendinizin öne çıkmasıdır. Sonuçta bir roman yazarı; bir aktör veya müzisyenin aksine görünmez bir yaratıktır ve sokakta yürüdüğünde fark edilmeyebilir. Punch-and-Judy kukla gösterisindeki gibi işlerini sahneye uzatır, ancak kendisini kimse görmez. Kurgusal olmayan bir eserin yazarıysa fazla göz önündedir.

Yine de, bu fikrin cazip tarafları da vardı. Hyde Park'ta vaaz veren delilerin (İngiliz kuzenlerimizin deyimiyle "çatlaklar"), kürsülerini önlerine çekip üstlerine çıkarken neler hissettiklerini anlayabilmeye başlamıştım. İstediğim gibi at koşturabileceğim bir sürü sayfa hayal ettim. "Ve bunu yaparken karşılığında para almayı!" diye bağırdı adam, ellerini ovalayıp deli gibi kıkırdayarak. Gelecek sömestrda kendimi aydınlık bir sınıfta, Doğaüstü Edebiyat Temaları dersi anlatırken hayal ettim. Ancak hepsinden önemlisi, sevdiğim türle ilgili konuşma fırsatını yakaladığımı hayal ettim ki bu fırsat, popüler romanların sıradan yazarlarına çok nadiren sunulurdu.

Doğaüstü Edebiyat Temaları dersime gelince: O gece Bill beni aradığında bir şişe bira eşliğinde mutfak masasına oturmuş, bu ders için bir müfredat belirlemeye çalışıyordum ve karıma, kısa süre sonra kalabalık gruplar önünde uzun zamandır kör bir adam gibi yalnızca kendi sezgilerimle algıladığım bir konu hakkında

bolca konuşuyor olmakla ilgili fikirlerimi anlatıyordum. Tabii ki ilerleyen sayfalarda bahsi geçecek olan filmler ve kitaplar artık üniversitelerin rutin müfredatlarında öğretiliyor. Bu kitapları okudum, filmleri izledim ve düşüncelerime hiçbir ders metni veya akademik yazı yön vermeden kendi çıkarımlarımı yaptım. Bana öyle geliyordu ki, kısa süre sonra kendi düşüncelerimin gerçek renkleriyle ilk defa yüzleşiyor olacaktım.

Bu, garip bir ifade gibi görünebilir. Bu kitabın ilerleyen bölümlerinde, hiç kimsenin bir konuyla ilgili ne demek istediğini, düşüncelerini yazıya dökene dek tam olarak anlamadığına dair inancımı yazdım. Aynı şekilde düşüncelerimizi, en az bizim kadar zeki insanlarla paylaşıncaya dek, tam olarak anlayamadığımıza inanıyorum. O yüzden evet, Barrows Hall'daki o sınıfa adım atacak olmak beni geriyordu ve endişelerim o yıl çok harika geçebilecek uzun St. Thomas tatilimdeki zamanımın çoğunu, Stoker'ın *Drakula*'da kullandığı mizah ve Jack Finney'in *Body Snatchers* eserindeki paranoya bölümü üzerine enine boyuna düşünerek geçirmeme neden olmuştu.

Bill'in telefonla aramasını takip eden günlerde korku, doğaüstü olaylar ve gotik alanlarında yapacağım bir dizi konuşma (bunları "ders" olarak adlandırmaya cesaret edemiyorum) yeterince anlaşılırsa (ki en az öğrencilerim kadar benim de bunları iyi anlamam gerekiyor) o zaman bir kitap yazarak bu döngüyü tamamlayabileceğime daha çok inanmaya başladım. Sonunda Bill'i aradım ve kitabı yazmayı deneyeceğimi söyledim. Ve gördüğünüz gibi, yazdım da.

Tüm bunlar, bu kitabın konseptini ortaya çıkaran Bill Thompson'a hakkını vermek içindir. Bu fikir, gerçekten iyi bir fikirdi ve hâlâ da öyle. Okuyacağınız bu kitabı beğenirseniz, bu kitabı yazma fikrini bulan Bill'e teşekkür edin. Beğenmezseniz de, suçu, kitabı mahveden yazara atın.

Ayrıca, fikirlerimi geliştirmeye çalışırken beni büyük bir sabır ve hoşgörüyle dinleyen yüz kişilik Eh-90 sınıfı öğrencilerinin de hakkını vermek gerekir. Bu dersler sonucunda bir araya getirdiğim tüm bu fikirler, sınıfta yapılan tartışmalar sayesinde sınandı ve bazen değişti. Yani bir noktada yalnızca benim fikrim olmaktan çıktı.

Bu derslerden birinde, Maine Üniversitesi İngilizce profesörlerinden Burton Hatlen, Stoker'ın *Drakula*'sı üzerine tartışmak için bize katıldı. Onun, sürekli olarak içinde yüzdüğümüz mit havuzunun büyük bir bölümünü dolduran korku öğesine dair bilgilendirici yorumları da bu kitabın omurgasını oluşturan temel parçalardan biridir. O yüzden, teşekkürler Burt.

Bir korku/fantezi hayranı ve ıslah olmaz bir Minnesotalı olan danışmanım Kirby McCauley de kitabın taslağını okuduğu, yazdığım olgulardaki hataları gösterdiği ve varılan sonuçları benimle tartıştığı için bir teşekkürü hak ediyor. Özellikle de New York'taki U.N Plaza Otel'de sarhoş geçen bir gece boyunca benimle oturup 1950-1980 yılları arasında çekilmiş ve bu kitabın birinci bölümünü oluşturan, tavsiye ettiğim korku filmlerini listelememe yardım etmesi sebebiyle. Kirby'e aslında bundan daha fazlası için teşekkür borçluyum ama şimdilik bu kadarı yeterli olmalı.

Ölüm Dansı'nı yazarken, birçok farklı dış kaynaktan da yararlandım ve bunu yaparken elimden geldiğince itinayla her birine anında teşekkür etmeye çalıştım. Ancak bazı çok kıymetli olanlarından burada bahsetmeliyim: Carlos Claren'in, korku filmleri üzerine yazdığı *An Ilustrated History of the Horror Film* adlı ufuk açıcı eseri, *Starlog*'da yayımlanan ve *Alacakaranlık Kuşağı*'nın tüm bölümlerini büyük bir dikkatle ele alan makale, Peter Nicholls tarafından düzenlenen ve Harlon Ellison'ın eserleriyle *The Outer Limits* adlı televizyon programının daha anlaşılır olmasını sağlayan (veya en azından öyle yapmaya çalışan) *The*

Science Fiction Encylopedia adlı eser ve bu yolculukta uğradığım diğer tüm duraklar.

Son olarak, sorularla dolu mektuplarıma cevap verme ve burada üzerinde tartışılan eserlerin ortaya çıkışıyla ilgili beni bilgilendirme nezaketini gösteren, aralarında Ray Bradbury, Harlan Ellison, Richard Matheson, Jack Finney, Peter Straub ve Anne Rivers Siddons'ın da olduğu tüm yazarlara teşekkür ederim. Onların sesleri bu çalışmaya (aksi takdirde bu kitapta üzücü bir şekilde hiç bulunmayacak olan) yepyeni bir boyut kazandırdı.

Sanırım hepsi bu kadar... Tabii bundan sonra okuyacaklarınızın mükemmel olduğunu düşündüğüm gibi bir fikre kapılmanızı istememem dışında. Her ne kadar büyük bir dikkatle düzenlenmiş olsa da içinde hâlâ pek çok hata bulunduğunu zannediyorum. Bu hataların çok fazla ya da çok ciddi olmamasını umabilirim ancak. Eğer hatalarla karşılaşırsanız, umarım bana yazar ve bunların neler olduğunu belirtirsiniz. Ki ben de böylece ileriki basımlarda bu hataları düzeltebileyim. Ve bilirsiniz işte, umarım bu kitaptan zevk alırsınız. İster parça parça okuyun, ister hepsini bir defada ama zevk alın. Tüm romanlar gibi bu da bu amaçla yazıldı. Belki burada sizi düşündürecek, güldürecek veya yalnızca sinirlendirecek bir şeyler bulursunuz. Bu tepkilerin her biri beni mutlu edecektir. Sıkılırsanız, işte o zaman kötü olur.

Benim için bu kitabı yazmak hem büyük bir çile hem de büyük bir zevk oldu. Bazen zorunlu bir görevdi ve bazen de zevk için yapılan bir iş. Sonuç olarak, umarım çıkacağınız bu yolculuğu engebeli ve inişli çıkışlı bulursunuz. Bu yolculuğun bana kazandırdıkları gibi size de bir şeyler kazandırdığı umabilirim ancak.

Stephen King
Lovell merkezi, *Maine*

Ciltsiz Basım İçin Önsöz

Ölüm Dansı üzerinde çalışmaya başlamamdan yaklaşık iki ay sonra, Batı Sahili'nde yaşayan ve korku filmleriyle korku romanlarını seven bir arkadaşıma ne yapmakta olduğumu anlattım. Bunun onu memnun edeceğini düşünmüştüm. Bunun yerine o, dehşet içinde bana baktı ve benim deli olduğumu söyledi.

"Neden?" diye sordum.

"Bana bir bira ısmarlarsan sana neden olduğunu anlatırım," dedi.

Ona bir bira ısmarladım. Yarısını içti ve samimi bir tavırla masanın üzerinden bana doğru eğildi.

"Bu delilik, çünkü hayranların seni lime lime edecek," dedi. "Pek çok doğru şey yapacağın gibi, bir o kadar da yanlış yapacaksın. Ve *o* insanların hiçbiri, doğru yaptıkların için sırtını sıvazlamayacak. Aksine, yanlış yaptığın şeyleri önüne sürerek seni delirtecekler. *The Texas Chainsaw Massacre (Teksas Katliamı)* üzerine araştırma kaynağı bulabileceğini düşünüyor musun gerçekten? Nerede araştıracaksın bunu? *The New York Times*'da mı? Güldürme beni."

"Ama..."

"Konuştuğun insanların yarısı sana bir şeyi söylerken, diğer yarısı bambaşka bir şey söyleyecek. Tanrım, Roger Corman'a ellili yıllarda çektiği filmlerdeki insanlar hakkında sorular sorabilir-

sin ve *o bile* pek çok şeyi yanlış açıklayacaktır, çünkü o filmlerin çoğunu üç haftada çekti!"

"Ama..."

"Sana başka bir şey daha söyleyeyim: Okuduğun şeylerin yarısı yanlış olacak, çünkü bu türü seven insanlar, senin benim gibi insanlar. Tek kelimeyle deliler."

"Ama..."

"Ve kendi hatıraların bile seni yanıltacak. Vazgeç. Haklı olarak, kurduğun sistemi mahvetmiş olacaksın ve insanlar bunun için seni epey haşlayacak, çünkü hayranlar bunun için var. Vazgeç ve başka bir roman yaz. Ama önce, bana bir bira daha ısmarla."

Ona bir bira daha ısmarladım, ama gördüğünüz gibi bu kitabı yazmaktan vazgeçmedim. Ancak onun söylediklerini de aklımdan çıkarmadan, ilk önsözde görebileceğiniz gibi, hayranlarımı bana yazmaya ve yaptığım yanlışları gördükleri takdirde beni düzeltmeye teşvik ettim. Milyonlarca cevap aldığımı söyleyemem ama arkadaşımın kehaneti de tamamen yanlış sayılmazdı; yüzlerce cevap vardı en azından. Bu da beni, Dennis Etchison'dan bahsedeceğim kısma getiriyor.

Dennis Etchison, Batı Sahili'nde yaşayan bir diğer korku hayranı. Orta kilolarda, genellikle sakallı ve Los Angeles tarzından çok uzak olacak şekilde yakışıklı, ki bu gerçekten iç rahatlatıcı. Ayrıca son derece eğlenceli, nazik ve düşünceli biri. Korku türünde okuduğu eserler oldukça derin ve çeşitli. İzlediği iyi veya kötü korku filmleri yelpazesi de epey geniş ve onun, kısa hikâyelerini bir araya topladığı *The Dark Country* adlı kitabını okumadıysanız, bizim türümüzde yazılmış (ve hayır, bu kitapta onun eserinden bahsedilmiyor, çünkü onun eseri 1980'den sonra yayımlandı) en iyi ciltlerden birini kaçırmışsınız demektir. Hikâyeler yalnızca iyi değil, aynı zamanda heyecan verici ve bazı durumlarda gerçekten tıpkı Oliver Onion'ın *The Beckoning Fair One*'ı gibi mükemmel.

Ciltli versiyonu sınırlı sayıda basılmıştı, ama yakında ciltsiz versiyonu da Berkeley tarafından yayımlanmış olacak ve benim size tavsiyem yürüyerek değil, koşarak en yakındaki kitapçıya gitmeniz ve vakit kaybetmeden bu kitabı almanız olacaktır. Ve hayır, reklam için para almadım, tamamen içimden geçenleri söylüyorum.

Her neyse, Kirby McCauley *Ölüm Dansı*'nın ciltsiz basım için düzenlenmesi aşamasında Dennis'in mükemmel bir seçim olduğunu söyledi. Dennis'e bunu yapmak isteyip istemediğini sordum ve Dennis de yapabileceğini söyledi. Ona, giderek büyümekte olan "işte şimdi yandın" temalı yazılarımdan oluşan dosyayı aynı gün Federal Express'le gönderdim. Ve sanırım Dennis, beni ve korku romanı gibi kapkaranlık bir zindanda bile hatasızlığa önem veren herkesi gururlandırdı. Kitabın bu basımı pek çok açıdan, ciltli verisyonundan ve Berkeley tarafından yayımlanan ciltsiz versiyondan çok daha hatasız oldu. Bunun sebebi, her adımda korku hayranlarından destek alan Dennis Etchison'ın çalışmasıdır. Bunu bilmenizi ve bu adama, gömleğimi içeri sokup saçlarımı taradığı için teşekkür etmeyi istedim.

Bayanlar ve baylar, Dennis Etchison'a yardımcı olalım olur mu? O bana çok yardımcı oldu.

Stephen King
Haziran, 1983

– Birinci Bölüm –

4 EKİM 1957 VE DANSA DAVET

1

Benim için dehşet, gerçek dehşet (zihnimde yaşayan şeytanların ve hayaletlerin aksine), 1957 yılında bir Ekim akşamında başladı. On yaşıma henüz girmiştim. Ve doğal olarak, Connecticut'taki Stratford şehir merkezinde bulunan Stratford Sineması'na gittim.

O gün oynayan film, Randolph Scott'ın oynadığı bir kovboy filmi veya John Wayne'in savaş filminden ziyade benim geçmişte olduğu gibi bugün de favorilerim arasındadır (ki bu da son derece doğal). Benim için gerçek dehşetin başladığı o oynayan film, o dönemde *The Day the Earth Stood Still (Uçan Dairelerin Esrarı)* filminde Patricia Neal'ın reddedilmiş ve yabancı düşmanı erkek arkadaşı rolüyle bilinen Hugh Marlowe'un başrolde olduğu *Earth vs. the Flying Saucers* (*Uçan Daireler)* filmiydi (nispeten daha eski ve genel olarak daha mantıklı bir bilimkurgu filmi).

The Day the Earth Stood Still filminde, Klaatu isimli bir uzaylı (parlak beyaz bir intergalaktik tulum giymiş olan Michael Rennie) bir uçan dairenin içinde Washington D.C.'deki The Mall'un tepesine iner (bu uçan daire, güç verildiği zaman eskiden

kilise yaz okulunda İncil pasajlarını ezberledikten sonra dağıttıkları plastik İsalar gibi parlardı). Klaatu, dehşete düşmüş bakışlar arasında ve yüzlerce ordu silahının namlusu kendisine bakarken geminin merdivenlerinden iner ve basamakların hemen önünde durur. Hafızalara kazınan bir gerginliğin yaşandığı geçmişe bakıldığında güzel hatırlanan bir andır bu. (Benim gibi insanları film hayranları haline getirecek türden.) Klaatu hatırladığım kadarıyla bir çeşit eski tip çim biçme makinesine benzeyen bir aletle elinde oynamaya başlar ve fazla hevesli genç askerlerden biri Klaatu'yu kolundan vurur. Sonradan anlaşılır ki, Klaatu'nun elindeki alet, başkana getirilmiş bir hediyedir. Öyle ölüm ışını falan değildir bu; yalnızca, kansere bulunan yıldızlararası bir çaredir.

Bu bahsettiğim 1951'de olmuştu. Yaklaşık altı yıl sonra Connecticut'taki o cumartesi gecesindeyse, uçan dairelerdeki adamlar daha kötü niyetliydiler. Michael Rennie'nin canlandırdığı Klaatu'nun vakur ve biraz da hüzünlü görüntüsünden oldukça uzak, *Earth vs. the Flying Saucers* filmindeki insanlar, eğri büğrü, buruşuk vücutları ve yaşlı görünümlü öfkeli suratlarıyla çok yaşlı ve şeytani ağaçlara benziyorlardı.

Kendi ülkesinin iyi niyetini sembolize edecek herhangi bir şey getiren bir elçi gibi başkana kanser tedavisi getirmekten ziyade, ölüm ışınları, yıkım ve sonunda topyekûn savaş getiriyordu *Earth vs. the Flying Saucers* filminin uzaylı insanları. Tüm bunlar, özellikle Washington D.C.'nin yok edilmesi, çocukluk yıllarında yakın arkadaşı Ray Bradburry'le çokça sinemaya gitmiş olan Ray Harryhausen'in yaptığı özel efektler sayesinde inanılmaz bir gerçeklikle harmanlanmıştı.

Klaatu bir kardeş ve arkadaş gibi el uzatmaya gelmişti. Dünya'nın insanlarını, bir nevi Yıldızlararası Birleşmiş Milletler Topluluğu'na üye olmaya davet ediyordu. Safça birbirimizi öldürme alışkanlığımızı çok uzaklarda bırakabileceğimizi düşünüyordu.

Earth vs. the Flying Saucers'ın uzaylılarıysa ölmekte olan bir gezegenin son donanması gibi yaşlı ve açgözlüydüler. Yalnızca fethetmeye geldiklerinden barış değil, yağmalama peşindeydiler.

The Day Earth Stood Still hâlâ en seçkin gerçek bilimkurgu filmlerinden biridir. *Earth vs. the Flying Saucers*'ın yaşlı uzaylıları, korku şovu diyebileceğimiz daha yaygın bir film türünün temsilcileriydiler. "Bu sizin başkanınız için bir hediyeydi" ile alakalı akıllıca bir durum yoktu burada. Bu adamlar Hugh Marlowe'un Operation Skyhook gemisine üşüşüp Canaveral Burnu'na inmiş ve milleti bir güzel benzetmeye başlamıştı.

Korkunun tohumları işte bu iki felsefe arasındaki boşlukta ekildi sanırım. Eğer bu iki tamamen zıt fikir arasında bir kuvvet çizgisi varsa, korku kesinlikle o çizgi üzerinde büyümüştü.

Çünkü, tam bu uçan dairelerin ülkemizin başkentine saldırdığı o anlarda her şey bir anda durdu. Ekran karardı. Sinema çocuklarla doluydu, ancak tüm salonda bir parça huzursuzluğun hâkim olduğu belliydi. Yitip gitmiş gençliğinize ait o cumartesi matinelerini şöyle bir hatırlayacak olursanız, sinemadaki bir grup çocuğun film arasında veya filmin geç başlaması gibi durumlarda memnuniyetsizliklerini ritmik el çırpmalar, o meşhur çocukça, "Şov başlasın! Şov başlasın! Şov başlasın!" tezahüratları, beyaz perdeye doğru uçan şekerleme paketleri ve borazan niyetine kullanılan patlamış mısır kutuları atmaları gibi çeşitli şekillerde ifade ettiklerini anımsarsınız. Eğer bu çocuklardan birinin cebinde tesadüfen, geçtiğimiz 4 Temmuz'dan kalma bir çatapat varsa, o çocuk, arkadaşlarına bir süre hava atıp hayranlıklarını kazandıktan sonra çatapatı yakarak balkondan aşağı fırlatmak için hiç vakit kaybetmeyecektir.

Bu bahsettiğim şeylerden hiçbiri o ekim akşamı yaşanmadı. Film kopmamıştı, biri bariz bir şekilde projektörü kapatmıştı. Salonun ışıkları daha önce görülmemiş şekilde yavaş yavaş yanma-

ya başladı. Yerlerimizde oturup ışıkların altında gözlerimizi köstebekler gibi kırpıştırarak etrafa bakınmaya başladık.

Sinemanın müdürü sahnenin ortasına geldi ve hiç gerek olmamasına rağmen sessizlik rica etmek için ellerini kaldırdı. Altı yıl sonra, 1963 yılının Kasım ayında, bir cuma akşamı okul servisimizi kullanan adam, başkanın Dallas'ta vurulduğunu söylediğinde tam olarak bu anı hatırladım.

2

Ö*lüm Dansı*'nın içerisindeki en büyük gerçek ve kayda değer şey, korku romanlarının, filmlerinin, televizyon programlarının ve hatta çizgi romanlarının, işlerini iki açıdan mükemmel şekilde yapıyor olduğudur.

En başta "iğrendirme" aşaması var. Mesela *The Exorcist (Şeytan)* filminde Regan'ın rahibin suratına kusması veya haçla mastürbasyon yapması ya da John Frankenheimer'ın *Prophecy (Kehanet)* filminde, derisi yüzülmüş ve içi dışına çıkmış gibi görünen canavarın, helikopter pilotunun kafasını lolipop gibi çıtır çıtır yemesi. İğrendirme, pek çok sanatsal şekilde ortaya çıkabilir, ama her zaman vardır.

Ancak işin diğer bir önemli açısı da, korku işinin bir dans, hareketli ve ritmik bir arayış olmasıdır. Arayışın hedef noktasıysa siz okur ve izleyicilerin en ilkel yaşadığınız yerdir. Korku, evinizdeki modern eşyalarla ilgilenmez. O, sizin teker teker dizdiğiniz ve toplum tarafından kabul görmüş, aydınlanmış kişiliğinizi yansıttıklarını umduğunuz eşyalarla dolu odalarda dans ederek dolaşır. Başka bir yeri aramaktadır; bazen bir Viktorya dönemi beyefendisinin gizli zindanını, bazen de İspanyol engizisyonunun işkence odalarını andıran bir odayı... Ancak çoğunlukla taş devrinde yaşayan bir adamın acı verecek kadar basit ve boş olan mağarasını aramaktadır korku.

Korku sanat mıdır? Bahsettiğim bu ikinci aşamada korku, sanattan başka bir şey olamaz zaten. Öncelikle sanatın ötesinde bir

şeylerin arayışında olduğu için, sanattan çok uzun zaman öncesinde var olmuş bir şeyleri aradığı için sanat mertebesine ulaşır. Ben bunları "fobik basınç noktaları" olarak tanımlıyorum. İyi bir korku hikâyesi, dans ederek hayatınızın merkez noktasına ulaşır ve yalnızca sizin bildiğinizi sandığınız o gizli odanın kapısına ulaşır. Tıpkı Albert Camus ve Billy Joel'in dediği gibi, yabancı bizi rahatsız eder, ancak gizlice bu yabancının kimliğine bürünmeyi hepimiz severiz.

Örümcekler sizi korkutur mu? Güzel. O zaman *Tarantula, The Incredible Shrinking Man (Kendi Kendine Küçülen Adam)* ve *Kingdom of the Spiders (Örümcek Krallığı)* filmlerindeki gibi bir sürü örümcek göreceğiz etrafta. Peki ya fareler? James Herbert'ın aynı isimli romanını okurken farelerin üzerinizde gezinip durduğunu ve sizi canlı canlı yediklerini hissedebilirsiniz. Yılanlara ne dersiniz? O kapana kısılmışlık hissi? Yükseklik? Veya aklınıza her ne gelirse...

Film ve kitaplar kitlesel iletişim araçları oldukları için son otuz yılda insanların kişisel korkularından çok fazla iş yapmışlardır. Bu süre zarfında (ve geçtiğimiz yaklaşık yetmiş yıl içerisinde etkileri daha az olmakla birlikte) korku türü çoğunlukla, ulusların fobik basınç noktalarını bulmayı başarmış ve geniş bir insan yelpazesi içerisinde var olan korkuların üzerine gitmek ve bu korkuları açığa çıkarmak konusunda hemen hemen her zaman başarılı olmuştur. Doğaüstü olmaktan ziyade politik, ekonomik ve psikolojik olan bu korkular, en iyi korku eserlerine tatlı bir kinaye kazandırmıştır ve pek çok film yapımcısı, bu kinayeleri kullanırken çok rahattır. Bu rahatlığın sebebi, işlerin zora girdiğini fark etmeleri halinde, karanlıklarda saklanan o canavarı her zaman ortaya çıkarabileceklerinin farkında olmaları olabilir.

Birazdan, 1957'nin Stratford'una geri döneceğim, ancak bunu yapmadan önce, son otuz yıl içerisinde bahsettiğim basınç

noktalarını bulmak konusunda nokta atışı yapan filmlerden birinin de Don Siegel'in *Invasion of the Body Snatchers (Merih'ten Saldıranlar)* filmi olduğunu eklemiş olayım. Kitabın ilerleyen bölümlerinde filmin uyarlandığı romanı daha detaylı tartışacağız ve romanın yazarı Jack Finney'in de bu konuda söyleyecek birkaç sözü olacak, ancak önce filme şöyle bir göz atalım.

Aslına bakarsanız Siegel'in *Invasion of the Body Snatchers*[1] adaptasyonunda fiziksel olarak korkunç olan hiçbir şey yok. Eğri büğrü, şeytani galaksi gezginleri veya olağan akışın altında yatan sapkın ve mutasyona uğramış bir motif yok. Kozadan çıkan bu insanlar normalden biraz daha farklı sadece. Anlaşılması biraz daha güç ve biraz daha pis. Finney bunu kitabında tam anlamıyla ifade etmemiş olsa da, "bu insanlar"la ilgili en korkunç şeyin, en yaygın ve kolaylıkla kazanabilir olan estetik duygusundan yoksun olmaları olduğunu kesinlikle belirtmiştir. Boş verin onu, Finney dış dünyadan gelen bu gaspçı uzaylıların, *La Traviata*'nın veya *Moby Dick*'in ve hatta Norman Rockwell tarafından yapılmış güzel bir *Saturday Evening Post* dergisi kapağının bile değerini bilmediklerini öne sürmüştür. Bütün bunlar yeterince kötü ama Tanrım, bu adamlar bahçelerinde çimleri nasıl biçeceklerini veya sokakta beyzbol oynayan bir çocuğun kırdığı garaj penceresinin camını nasıl değiştireceklerini bile bilmiyorlardı ki! Onlar, boyalar yıpranıp dökülmeye başladığında evlerini yeniden nasıl boyayacaklarını bilmiyorlardı. Bize anlatılana göre, Santa Mira'ya giden yollar çukurlar ve erozyondan kaynaklanan oyuklarla o kadar doluydu ki, şehirde verdikleri hizmetler sayesinde şehrin ciğerlerine

1 Bu filmin bir de Philip Kaufman tarafından yeniden çekilmiş bir versiyonu vardır. Bir sahnesi iğrenç şekilde dehşet vericidir. Bu sahnede Donald Sutherland, neredeyse tamamen olgunlaşmış bir kozanın içindeki adamın yüzünü bir tırmıkla darmadağın eder. Bu "insanın" yüzü, tıpkı çürümüş bir meyve gibi midenizi bulandıracak kadar kolayca parçalanır ve renkli bir filmde şimdiye kadar gördüğüm en gerçekçi sahte kan etrafa fışkırır. Bu sahneyi gördüğümde dehşetle irkilerek elimle ağzımı kapatmış ve bu filmin yaş sınırının hangi mantıkla belirlendiğini merak etmiştim.

kapitalizmin o canlandırıcı havasını dolduran satıcılar kısa bir süre sonra artık oraya uğramaz olacaktı.

İşin iğrendirme tarafı bir yana, bir de bizim "ürperti" olarak tanımladığımız o hafif huzursuzluk duygusu var. *Invasion of Body Snatchers* filmi yıllar boyunca insanları ürpertmeyi başardı ve Siegel'ın filmine pek çok şatafatlı yorum yapıldı. Birileri, Don Siegel'ın politik görüşlerinin solculukla hiçbir alakası olmadığını açıklayıncaya dek bunun bir anti-McCarthy filmi olduğuna inanıldı. Sonra insanlar filmin bir, "Kırmızı olacağına ölü olsun"[2] portresi çizdiğini düşünmeye başladılar. Bana kalırsa bu iki fikirden ikincisi, son sahnesinde Kevin McCarthy'nin, arabalar kendisine aldırış etmeden etrafından hızla geçerken otobanın ortasında durup, "Geldiler bile! Sırada siz varsınız!" diye çığlık attığı Siegel filmine daha uygundu. Ancak yürekten inanıyorum ki Siegel bu filmi çekerken hiçbir siyasi amaç gütmüyordu (ki ilerleyen zamanlarda göreceksiniz, Jack Finney de buna hiçbir zaman inanmadı). Bence o sadece eğleniyordu ve izleyicinin hissettiği bu duygular kendiliğinden ortaya çıkıvermişti.

Bu demek değildir ki *Invasion of Body Snatchers* filminde hiçbir kinaye unsuru yoktur. Benim demek istediğim, bazen bu basınç noktaları, korku kutupları o kadar derine gizlenmiş, bir o kadar da hayati öneme sahip olur ki, onları tıpkı derin bir artezyen kuyusuymuş gibi kullanırız. Yüksek sesle bir şeyi söyleriz, ama demek istediğimiz şey derinlerdeki fısıltılarda gizlenir. Finney'in romanının Philip Kaufman tarafından uyarlanmış versiyonu eğlencelidir (gerçi Siegel'ın versiyonu kadar eğlenceli olduğu söylenemez), ama bu filmde, az önce bahsettiğim fısıltılar tamamen başka bir şeye dönüşmüş haldedir. Kaufman'ın filmi,

2 "Kırmızı olacağına ölü olsun" ve "Ölü olacağına kırmızı olsun" sloganları, 1950'lerde anti-komünizm ve nükleer silahsızlanma tartışmaları sırasında ortaya çıkmış sloganlardır. Buradaki "Kırmızı" komünizmi temsil eden renktir. (çev.)

yetmişlerin o bencil "Ben-iyiyim-sen-de-iyisin-o-zaman-haydi-sıcak-bir-küvete-girip-azıcık-birbirimize-yağ-çekelim" akımını yermeye çalışıyor gibi görünür. Yani, toplulukların her an yıkılabilecek hayalleri yıllar içinde değişiklik gösterse de, o hayallerin biriktiği kuyuya giden borular her zaman sabittir ve hayati bir önem taşır.

Ve sanıyorum ki, gerçek ölüm dansı budur: Bir korku hikâyesi yaratıcısının tek bir etkili fikir sayesinde bilinci ve bilinçaltını birleştirebildiği o olağanüstü anlardır. Bence Siegel'ın *Invasion of Body Snatchers* filmi bu açıdan çok daha başarılıydı, ancak tabii ki hem Siegel hem de Kaufman, eserin orijinal sahibi Jack Finney olmadan bunu başaramazlardı.

Sanıyorum bunların hepsi bizi 1957 yılının o ılık akşamüstüne, Stratford Sineması'na geri götürüyor.

3

Hepimiz aptallaşmış bir şekilde yerlerimizde oturmuş sinemanın müdürüne bakıyorduk. Adamın beti benzi atmıştı ve çok gergin görünüyordu (veya sahne ışıkları onun böyle görünmesine sebep oluyordu). Merak içindeydik; nasıl bir felaket olmuştu da bu adam, cumartesi gecesi gösterilerinin o en kutsal anında, "filmin en iyi yerinde" filmi durdurmak zorunda kalmıştı? Ve adamın sesindeki o titreme, kimseye kendini daha iyi hissettirmiyordu.

"Sizlere bildirmek isterim ki," dedi adam titreyen bir sesle, "Ruslar dünyanın yörüngesine bir uydu yerleştirdiler. Ve uydunun adını da *Spootnik* koymuşlar."

Adamın vermiş olduğu bilgi adeta bir mezarlık sessizliğiyle karşılandı. Asker tıraşlarımız, iki numaraya vurulmuş saçlarımız, atkuyruklarımız, jöleli saçlarımız, kabarık eteklerimiz, dokuma pantolonlarımızı paçaları kıvrılmış kot pantolonlarımız, Kaptan Geceyarısı yüzüklerimizle bir salon dolusu 1950'ler çocuğu olarak; geceleri dinleyebildiğimiz ve iniş çıkışlarıyla bize uzak bir gezegene ait güçlü bir dil konuşuluyormuş gibi gelen New York'un tek siyahi ritim ve caz radyosunda Chuck Berry ve Little Richard'ı daha yeni keşfedenler olarak orada öylece oturuyorduk.

Biz, *Captain Video* ve *Terry and the Pirates*'ı izleyerek büyümüş çocuklardık. Çizgi romanlarda Combat Casey'nin bir tekmeyle Kuzey Koreli serserilerin dişlerini döküşünü sayısız kez görmüş çocuklardık. *I Let Three Lives* dizisinde Richard Carlson'ın

yüzlerce komünist ajanı nasıl yakaladığını izlemiş çocuklardık. Hugh Marlowe'u *Earth vs. the Flying Saucers* filminde izlemek için bilet başına birer çeyreklik sökülmüş ve karşılığında bu sinir bozucu haberle karşılaşmıştık.

Şunu çok net hatırlıyorum, kız mı erkek mi olduğunu anlayamadığım, sinirle karışık ağlamaklı ve tiz bir ses, salona çöken ölüm sessizliğini bir bıçak gibi kesti: "Git de filmi oynat, seni yalancı!"

Müdür, sesin geldiği yöne bakmadı bile ve bu, olabilecek en kötü şeydi. Onun bu hareketi, bir şekilde, az önce verdiği haberin teyidi gibiydi. Ruslar uzayda bizi gerçekten geçmişti. Başımızın üzerinde, yükseklerde bir yerde, Demir Perde'nin arkasında üretilmiş ve uzaya gönderilmiş elektronik bir top, büyük bir zafer edasıyla bipleyip duruyordu. Ne Kaptan Geceyarısı ne de Richard Carlson (ironik bir şekilde *Riders to the Stars [Yıldızlara Seyahat]* filminde de rol almıştı) bunu durduramazdı. O çoktan uzaya çıkmıştı ve adı da *Spootnik*'ti. Sinema müdürü, bize başka bir şey daha söylemek istiyor ama ne söyleyeceğini bilemiyormuş gibi bakarak bir dakika daha olduğu yerde durdu. Sonra sahneden indi ve film kaldığı yerden devam etti.

4

Şimdi size bir soru soracağım. Başkan Kennedy suikasta kurban gittiğinde nerede olduğunuzu hatırlarsınız. Robert F. Kennedy'nin bir başka delice olayın sonucunda bir otelin mutfağında nakavt olduğunu duyduğunuzda nerede olduğunuzu hatırlarsınız. Hatta belki, Küba füze krizi patlak verdiğinde nerede olduğunuzu bile hatırlıyorsunuzdur.

Peki, Ruslar Sputnik I'i uzaya fırlattıklarında nerede olduğunuzu hatırlıyor musunuz?

Dehşet, Hunter Thompson'ın deyimiyle "korku ve tiksinme" genellikle kilisenin devletten ayrılması durumunda olduğu gibi her yere nüfuz eden durumlarda ortaya çıkar; bir nevi, her şeyin parçalandığını hissetmektir. Eğer bu parçalanma, kişisel seviyede aniden meydana gelirse (sizi tam kalbinizden vurursa) tüm ayrıntılarıyla hafızanıza kazınır. Tıpkı herkesin, Kennedy suikastı gerçekleştiği anda nerede olduklarını hatırlaması durumunda olduğu gibi. Ki ben bu durumu en az posta havalesiyle teslim aldığı silahı kullanan inek bir çocuğun tarihin akışını kırk saniye gibi kısa bir sürede değiştirmesi kadar ilginç buluyorum. Haberlerin duyulduğu o an ve onu takip eden üç gün boyunca tutulan yas, tarihte insanların kitlesel bilinç ve empatiye en çok yaklaştığı süreç olabilir, ki bu da iki yüz milyon insanın birer parçası olduğu canlı bir friz gibi geçmişe dönük bir kitlesel anı yaratmıştır. Görünen o ki, sevgi herkesi bu kadar etkileyen bir duygusal darbe yapacak kapasitede değilmiş. Çok yazık.

Sputnik'in uzaya fırlatılmasının Amerikalıların zihninde aynı etkiyi yarattığını söylemiyorum (tabii özellikle Tom Wolfe'un, ülkemizin uzay programı hakkında yazdığı, *The Right Stuff* isimli o mükemmel kitapta, Rusların bu başarısını konu aldığı eğlenceli anlatımını göz önüne aldığımız zaman, bu olayın hiçbir etkisinin olmadığını da söyleyemeyiz), ama tahmin ediyorum ki, birçok çocuk (savaş bebekleri derlerdi) bu olayı en az benim kadar iyi hatırlıyordur.

Biz savaş bebekleri, dehşet tohumlarının ekilebileceği verimli bir toprak gibiydik. Paranoyanın, vatanseverliğin ve ulusal gururun havada uçuştuğu, garip bir sirk ortamında büyümüştük. Bize, dünyanın en büyük ulusu olduğumuz ve politik arenada bizi alaşağı etmeye çalışacak tüm Demir Perde haydutlarının Batı'da en hızlı silahı kimin çektiğini görecekleri söylenmişti (Pat Frank'in, o döneme ait, son derece bilgilendirici olan romanı *Alas, Babylon*'da yer aldığı gibi), ama bir yandan da sığınıklarımızda neleri depolamamız ve savaşı kazandıktan sonra daha ne kadar süreyle sığınaklarda kalmamız gerektiği gibi şeyler de tembihlenmişti. Dünya tarihindeki herhangi bir devletten çok daha fazla erzağa sahiptik ama içtiğimiz sütlerin üzerinde hâlâ nükleer testlerden kalma Stronsiyum-90 izleri vardı.

Bizler, Duke Wayne'in "büyük olay" olarak adlandırdığı savaştan galip çıkan adam ve kadınların çocuklarıydık ve bütün o karmaşa sona erdiğinde Amerika zirvedeydi. Dünyanın merkezinde dev bir heykel gibi duran İngiltere'nin yerini almıştık. Aileler ben ve benim gibi milyonlarca çocuğu yapmak için tekrar bir araya geldiklerinde, Londra çoktan bombalarla dümdüz edilmiş, İngiliz İmparatorluğu'nun üzerinde her yirmi saatte bir güneş batar olmuş, Rusya'nın Nazilerle olan savaşı, koca ülkenin varını yoğunu kurutmuştu. Stalingrad'ın işgali sırasında Rus askerler, ölü arkadaşlarını yiyecek hallere düşmüştü. Ancak New York'un tek bir

noktasına bile bomba düşmemişti ve savaşın en güçlü devletlerinden biri olan Amerika, en az kaybı veren taraftı.

Ayrıca, özellikle keşifler ve yenilikler konusunda gurur duyabileceğimiz harika bir tarihimiz vardı (tüm kısa tarihler, harika tarihlerdir). Her ilköğretim okulu öğretmeni, öğrencilerini heyecanlandırmak için o klasik iki kelimeyi kullanır; göz alıcı bir neon tabela gibi parıl parıl parlayan o iki sihirli kelime; olağanüstü bir gücü ve şerefi simgelen o iki kelime ve bu iki kelime de şunlardır: ÖNCÜ RUH. Ben ve akranlarım, Amerika'nın ÖNCÜ RUHU'nu bilerek büyüdük. (Bu bilgi, sınıfta ezberleyerek öğrendiğimiz isimlerle özetlenebilirdi.) Eli Whitney, Samuel Morse, Alexander Graham Bell, Henry Ford, Robert Goddard, Wilbur ve Orville Wright, Robert Oppenheimer. Baylar ve bayanlar, bu adamların hepsinin tek ve büyük bir ortak noktası vardı. Bu insanların hepsi, ÖNCÜ RUH'la dolup taşan Amerikalılardı. Bizler geçmişte de, her zaman olduğu gibi, o sert Amerikan tabiriyle, her zaman herkesten daha iyiydik ve hep bir adım öndeydik.

Ve bizi ne kadar da muhteşem bir gelecek bekliyordu! Robert A. Heinlein, Lester Del Rey, Alfred Bester, Stanley Weinbaum ve düzinelerce diğer yazarın hikâyelerinde bizi bekleyen bu yenidünya anlatılmıştı. Kurulan tüm hayaller, ucuz bilimkurgu dergilerinin son sayılarında yer almıştı, ama 1957'nin Ekim ayında hepsi bir bir sönmüş ve suya düşmüştü, ancak bilimkurgu hiç o zamanki kadar iyi olmamıştı. Bu yazarlar uzayı fethetmekten çok daha fazlasını yapacağımızı söylemişti bize. Uzaya ÖNCÜLÜK EDECEKTİK! Boşluğu, gümüşten birer iğne gibi delip geçen yüksek binalar, kocaman uzay gemilerini uzaylıların dünyalarına indiren alevli roketler yapacak ve gözeneklerinden ÖNCÜ RUH fışkan kadın ve erkeklerin oluşturduğu güçlü koloniler (tabii ki bu kadın ve erkeklerin Amerikalı olduklarını belirtmem gerekir) oluşturacaktık. Mars bizim arka bahçemiz olacaktı, asteroit kuşağında

yeni bir altına hücum dönemi yaşayacaktık (ya da muhtemelen yeni bir rodyuma hücum dönemi) ve son olarak, tabii ki tüm yıldızlar bizim olacaktı. Prosyon IV'ün altı adet uydusunun ve Sirius III yıldızının üzerindeki Chevrolet JetCar seri üretim hattının boy boy fotoğraflarını çekecek olan turistleri çok parlak bir gelecek bekliyordu. Dünyaysa *Fantasy and Science Fiction, Amazing Stories, Galaxy or Astounding Stories* dergilerinin 1950 yılına ait kapaklarında görebileceğiniz bir ütopyaya dönüşecekti.

ÖNCÜ RUH'la dolu bir gelecek, hatta daha da güzeli, AMERİKAN ÖNCÜ RUHU ile dolu bir gelecek! Mesela, Ray Bradbury tarafından yazılan *Mars Yıllıkları* romanının orijinal Bantam versiyonunun kapağına bakın. Bu sanatsal imgelemde sanatçının hayal gücünün ufak bir parçasını görüyoruz, ancak bu hayal gücü, kesinlikle Bradbury'e ait değil, çünkü bilimkurgu ve fantezinin bu klasik bileşimi olan kitapta etnomerkezci veya düpedüz saçma olan hiçbir şey bulamazsınız (Uzay gezginleri, Saipan veya Tarawa adalarına saldıran deniz piyadelerine çok benziyorlardı). Tamam, arkada bir savaş gemisi değil, bir roket vardı, ama bu adamların, silahını sürekli sağa sola sallayan, çıkık çeneli komutanı adeta bir John Wayne filminden fırlamış gibiydi: "Hadi ama ahmaklar, sonsuza kadar yaşamak mı istiyorsunuz? Nerede sizin ÖNCÜ RUHUNUZ?"

İşte ben ve pek çok diğer savaş bebeği, böyle bir temel siyasi kuramlar ve teknolojik düş çalışmaları beşiğinde o ekim akşamına kadar sallanıp durmuştuk. O akşam beşiğimiz kaba bir şekilde devrilmişti ve hepimiz içinden düşmüştük. Bu benim için tatlı bir rüyanın bitişi ve bir kâbusun başlangıcıydı.

Çocuklar, Rusların yaptığı şeyin ne anlama geldiğini en az bu çöplükten kendine ganimet çıkarmak için yırtınan politikacılar kadar hızlı kavramışlardı. II. Dünya Savaşı'nda Berlin ve Hamburg'u yerle bir eden bombardıman uçaklarının modası

1957'de bile çoktan geçmişti. Dehşet sözlüğüne eklenen yeni kısaltma ICBM'di. ICBM'ler, bizim anladığımız kadarıyla, Alman V füzelerinin biraz büyümüş versiyonuydu. Tonlarca ölüm ve yıkım taşıyorlardı ve eğer Rusçuklar saçma sapan şeyler yapmaya kalkarsa, onları dünya üzerinden silebilirdik. Ayağını denk al Moskova! Alın size kocaman, alev alev bir doz ÖNCÜ RUH, sizi gidi korkak tavuklar!

Öte yandan, şaşırtıcı bir şekilde, Ruslar da ICBM konusunda oldukça başarılı görünüyordu. Sonuçta ICBM'ler yalnızca büyük füzelerdi ve komünistlerin Sputnik I'i yörüngeye bir patates eziciyle göndermedikleri de aşikârdı.

Hal böyleyken, Stratford Sineması'nda film yeniden başladı ve uzaylıların uğursuz, cıvıltılı sesleri her yerde yankılandı: "*Gökyüzüne bakın... Gökyüzünden size bir uyarı gelecek... Gökyüzüne bakın...*"

5

Bu kitabın amacı, benim otobiyografim olmaktan ziyade, son otuz yılda korku türünün geçtiği aşamaların bilgilendirici bir özetini sunmaktır. Eski lise öğretmeni olan bir babanın otobiyografisini okumak elbette ki çok sıkıcı olurdu. Ben çekirdekten yetişme bir yazarım; yani bu da demek oluyor ki, hayatımda başıma gelen en ilginç şeyler hep rüyalarımda oldu.

Ama bir korku yazarı olmam, çocukluğumu geçirdiğim dönemler ve korku hikâyelerinin okura veya izleyiciye dokunmadığınız sürece kesinlikle korkutmadığına olan inancım sebebiyle işin otobiyografik tarafının da sürekli olarak araya karışmaya çalıştığını fark edeceksiniz. Gerçek hayatta korku, insanların sürekli olarak boğuştuğu bir duygudur. Ben de Rusların bizi uzay konusunda geçmeleriyle ve bunu tek başlarına yapmış olmalarıyla boğuşuyordum. Kalbimin kuytu köşelerinde sürüp giden bir savaştı bu.

Sonuç olarak hepimizin yalnız olduğumuza, en derin ve uzun soluklu insan ilişkilerinin bile ihtiyaçtan doğmuş bir illüzyondan fazlası olmadığına inanıyorum. Ama en azından, "pozitif" ve "yapıcı" olduğuna inandığımız duygularımız diğer insanlara ulaşıyor ve bir şekilde temas sağlamaya ve iletişim kurmaya çalışıyoruz. Aydınlık tarafla ilgili yalnızca sevgi ve şefkat gibi duyguları, insanları önemsemek ve empati kurmak gibi becerileri biliyoruz. Bunlar, bir bağ kurmak ve birbirimizle entegre olmak için gösterdiğimiz çabalardır. Bu duygular bizi bir araya getirir, gerçek olmasalar bile zihnimizde yarattığımız o huzur verici illüzyonun

birer parçası olmaları, fani olmanın ağır yükünü bir nebze de olsa hafifletir.

Korku, dehşet, endişe ve panik. Bunlar bizi birbirimizden uzaklaştıran, bizi kalabalıklardan ayıran ve yalnız başımıza bırakan duygulardır. Aslında, "sürü psikolojisi" ile bağdaştırdığımız bakış açılarının ve duyguların böylesine bir etki yaratması son derece mantığa aykırıdır, ancak bize kalabalıkların içinde aslında yalnız olduğumuz ve bu kalabalıkların içinde sevgiden eser olmayan bir kardeşlik olduğu söylenmişti. Korku hikâyelerinin melodileri basittir, sürekli tekrarlanır ve bunlar, parçalanmanın ve ayrışmanın melodileridir ama bir diğer tutarsızlık da, bu duygular dışa vurulduğu zaman durumların yeniden istikrarlı ve yapıcı bir hale geliyor gibi görünmesidir. İstediğiniz psikoloğa, hastasının koltukta yatıp onu geceleri neyin uyutmadığını ve rüyalarında neler gördüğünü anlatırken neler yaptığını sorun. "Işıklar kapandığında ne görüyorsun?" diye sormuştu psikolog olan Beatles ve sorusunu şöyle yanıtlamıştı hastaları: "Sana onlardan bahsedemem, ama biliyorum ki, o bana ait."

İster kitaplarda, filmlerde, televizyon programlarında olsun, bahsettiğimiz türün tek bir tanımı var: Hayal ürünü korkular. Konunun içindeki tutarsızlığı az çok çözmüş (ama zihinlerinde tam olarak çözümlememiş olduklarını umduğum) insanlardan sıkça aldığım bir soru, "Dünyada bu kadar çok gerçek korku varken neden korkunç hikâyeler uydurmak istiyorsun?" sorusudur.

Sanırım cevap şu; gerçek korkularla daha rahat yüzleşebilelim diye korkunç hikâyeler uyduruyoruz. İnsanoğlunun sınırsız icat kabiliyeti sayesinde bölücü ve yıkıcı elementlerin yapısını anlayabiliyor ve bu elementleri kendi kendilerini imha etmeleri için kullanabileceğimiz araçlara dönüştürmeye çalışıyoruz. "Arınma" kelimesi, en az Yunan dramları kadar eskidir ve benim alanımda çalışan bazı insanların yaptıkları şeyleri haklı göstermek için fazla

gelişigüzel kullandıkları bir terimdir. Ancak yine de, burada bu kelime az kullanılmıştır. Korkunun hayalini kurmak, kendi içinde birtakım şeyleri deşmek ve dışa vurmaktır. Kitlesel medyanın bu korku hayali de bazen ülke çapında ün yapmış bir analistin muayene koltuğuna uzanabilir.

Evet, son kez 1957'nin Ekim ayına dönüyoruz. Dışarıdan bakıldığında ne kadar absürt görünürse görünsün, *Earth vs. the Flying Saucers* filmi sembolik bir politik ifade haline gelmiştir. Filmin uzaylı istilacıları konu alan yumuşak hikâyesinin altında nihai savaşın ön gösterimi yatar. Uçan daireleri kullanan o açgözlü, sapkın, yaşlı canavarlar, gerçekte Ruslardır. Washington Anıtı'nın, Capitol Kubbesi'nin ve Amerika Birleşik Devletleri Yüce Mahkemesi'nin yerle bir olması, Harryhausen'ın tüyler ürpertici gerçeklikteki tek resim efektleriyle birleşince ortaya, atom bombaları havada uçuştuğu takdirde gerçek hayatta mantıklı olarak görmeyi bekleyeceğimiz görüntüden başka bir şey çıkmıyor.

Sonra filmin sonuna geliyoruz. Hugh Marlowe, uçan dairelerin elektromanyetik bağlantılarını kesen (ya da ona benzer saçma sapan bir şey yapan) gizli ultrasonik silahıyla havadaki son uçan daireyi de düşürüyor. Hesapta Washington'da her sokak başında bulunan hoparlörlerden anons geçiliyor: "Mevcut tehlike sona erdi. Mevcut tehlike sona erdi. Mevcut tehlike sona erdi." Kamera bize berrak gökyüzünü gösterir. Eğri büğrü köklere benzeyen suratlarıyla ruhsuz ruhsuz homurdanan, şeytani, yaşlı canavarların hakkından gelinmiştir. Hugh Marlowe ve yeni karısını (o da tabii ki ülkesi için canını feda eden huysuz yaşlı askerin kızıdır) mucizevi bir şekilde bomboş olan bir Kalifomiya plajında balayı yaparken görürüz.

"Russ," diye sorar kadın, "geri gelecekler mi?"

Marlowe, bilge bir tavırla önce gökyüzüne, sonra da karısına bakar, "Böyle güzel bir günde asla," der telkin edici bir sesle. "Ve böyle güzel bir dünyaya asla."

El ele, kıyıya vuran dalgaların arasına koşarlar ve kapanış jeneriği akmaya başlar.

Bir anlığına (yalnızca kısa bir anlığına) tutarsızlık numarası işe yaramıştı. Korkuyu almış, kendi kendini imha etmesi için kullanmıştık. Bu, birinin kendi ayakkabı bağlarıyla kendisini asmasına benzer. Kısa bir süre için, Rusların Sputnik'inin ve onun taşıdığı anlamın üzerimize saldığı derin korku yok olmuştu. Tabii ki bu korku sonraları yeniden büyüyecekti, ama bu daha sonra olacaktı. Şimdilik en kötüsüyle yüzleşmiştik ve aslına bakarsanız o kadar da kötü değildi. Filmin sonunda, parçaların yerine oturduğu ve güvenliğin sağlandığı, tıpkı bir hız treninin parkuru tamamladığı anda durduğu ve kız arkadaşınızla birlikte tek parça halinde ve yaralanmamış olarak trenden indiğiniz an yaşadığınız duygu gibi o sihirli anı yaşamıştık.

Bence, ölüm dansını bu kadar tatminkâr ve büyülü yapan şey ölüm, korku ve canavarlık gibi konularda uzmanlaşmanın verdiği yeniden bütünleşme hissidir. Bir de, insanın hayal gücünün uçsuz bucaksız hayal dünyaları yaratmak ve bunları hayata geçirmek konusundaki sınır tanımaz becerisi. Öyle bir dünya ki, Anne Sexton gibi harika bir şair bile kendi deliliğini yazarak tedavi edebiliyor. Deliliğin girdabına doğru sürüklenişini tasvir eden şiirleri onun dünyayla başa çıkma becerisini, en azından bir süreliğine geri kazanmasını sağlamıştı. Muhtemelen diğer insanlar da, sıra kendilerine geldiğinde onun şiirlerinden faydalanmıştır. Ancak bu demek değildir ki yazılanların meşruluğu, ne kadar kullanışlı olduklarına göre belirlenmelidir. Okurlarımızın içini rahatlatalım yeter, değil mi?

Bu, çocukluğumdan, Stratford Sineması ve Sputnik I'den çok öncesinden beri, içinde nasıl yaşayacağımı kendi seçimlerimle belirlediğim bir dünya. Ruslar beni korku hikâyelerine merak salacak kadar travmatize etti demiyorum; yalnızca, hayal dünyası

ve *My Weekly Reader* dergisinin ifadesiyle "Güncel Olaylar" arasında işe yarar bir bağlantı keşfettiğim o andan bahsediyorum. Bu kitap benim hem korktuğum hem de haz aldığım fantezi ve korku dünyalarında başıboş bir halde yaptığım gezintilerle ilgili. Fazla planlı ve düzenli bir kitap olduğunu söyleyemem ve eğer bu size, burnu pek de iyi iş görmediği halde ilginç bir kokunun izini sürmeye çalışan bir köpeği anımsatıyorsa, o da bana uyar.

Ancak bu bir av değil, bir dans ve bazen bu balo salonunun ışıkları kapatılır.

Ama siz ve ben karanlıkta olsak bile yine de dans ederiz. Hatta en çok karanlıkta dans ederiz.

Bu dansı bana lütfeder misiniz?

– İkinci Bölüm –

KANCA'NIN HİKÂYELERİ

Fantezi ve bilimkurguyu birbirinden ayıran çizgi (tam olarak ifade etmek gerekirse, fantezi tek başına bir türdür, korkuysa daha büyük bir türün alt kümesidir), hemen hemen her fantezi ve bilimkurgu konferansında (alt kültüre çok fazla aşina olmayanlarınız için söylüyorum; bu konferanslardan yılda en az yüz tane düzenlenir) gündeme gelen bir konudur. Eğer fantezi ve bilimkurgu ayrımı konusunda bu alana ait amatör veya profesyonel dergilerde yayımlanmış her köşe yazım için kenara beş sent atsaydım, şu an Bermuda Adası'nı satın alabilirdim.

Bu tanımlama sorunu bir tuzaktır ve ben bundan daha sıkıcı bir akademik konu düşünemiyorum. Tıpkı şiirlerdeki nefes birimleri veya kısa hikâyelerde sürekli araya girip duran noktalama işaretleri hakkında sonu gelmeyen o tartışmalarda olduğu gibi bu konu da bir iğnenin ucunda kaç meleğin dans edebileceğini tartışmak gibidir ve bu konuyu tartışanlar sarhoş veya ihtisas öğrencisi değillerse, kesinlikle ilginç değildir. Bu iki insan tipi yetersizlik açısından birbirine çok benzer. Ben, zaten su götürmez olan şeyleri söyleyerek kendimi mutlu edeceğim. Bu türlerin ikisi de hayal ürünüdür ve var olmayan, var olamayacak veya henüz var olmamış dünyalar yaratmaya çalışır. Mesela *Alien* (*Yaratık)* filmi içinde *Star Wars*'tan *(Yıldız Savaşları)* daha fazla bilimsel öngö-

rü barındırmasına rağmen, bir korku filmidir. *Yıldız Savaşları* bir bilimkurgu filmi olmasına rağmen, kabul etmeliyiz ki, E.E. "Doc" Smith/ Murray Leinster tarzı bir vurdu-kırdı bilimkurgusudur. Her yanından ÖNCÜ RUH fışkıran bir uzay kovboy filmidir.

Bu iki film arasında bir yerlerde kalan ve filmlerde nadiren kullanılan bir tampon bölge vardır ve bu bölgede yer alan yapımlar, tehdit teşkil etmeyen bir biçimde bilimkurguyla fanteziyi harmanlar ve *Close Encounters of the Third Kind* (*Üçüncü Türden Yakınlaşmalar)* filmi de bunlara bir örnektir.

Bu kadar çok alt grup varken (ki herhangi bir fantezi veya bilimkurgu hayranı, ütopik kurgu, negatif ütopik kurgu, kılıç ve büyücülük, epik fantezi ve geleceğin tarihi gibi düzinelerce başka örnek verebilir ve bu liste alır başını gider), benim herhangi bir türün kapısını olması gerektiğinden fazla aralamamaya çalışmamın nedenini de anlayabilirsiniz.

Bir tanımlama yapmak yerine, birkaç örnek vererek konuyu anlatalım ve sonra devam edelim. Bunun için *Donovan's Brain*'den daha güzel bir örnek olabilir mi hiç?

Korku filmleri bilimden uzak olacak diye bir kaide yoktur. Curt Siodmak'ın *Donovan's Brain* romanı, bilimsel bir temelden yola çıkar ve tamamen korkuya dönüşür (*Alien*'da olduğu gibi). Roman, üç kez beyaz perdeye uyarlanmıştır ve bu uyarlamaların her biri hatırı sayılır bir başarı elde etmiştir. Hem roman hem de filmler tam olarak deli diyemesek bile, işini mantık sınırlarının çok ötesinde yöntemlerle yapan bir biliminsanını konu alır. Onu, Mad Labs'in esas kurucusu Victor Frankenstein'ın[1] soyağacında bir yere koyabiliriz mesela. Bu biliminsanı, beden öldükten sonra beyni canlı tutan bir teknikten faydalanarak deneyler yapıyordu. Bu teknik, tam olarak, elektrik yüklü, tuzlu bir çözeltiyle dolu bir su tankıydı.

1 Veya Faust'un, Daedalus'un, Prometheus'un, Pandora'nın? Eğer cehennemin bir ağzı olsaydı doğruca cehennemin ağzına uzanacak bir soyağacı olurdu.

Olayların romandaki gidişatına göre, zengin ve otorite sahibi bir milyoner olan W. D. Donovan'ın özel uçağı, biliminsanının çöldeki laboratuvarına yakın bir yere düşer. Bunu fırsat bilen biliminsanı, ölmek üzere olan milyonerin kafatasını alır ve beynini, büyük su tankının içine atar.

Buraya kadar iyi. Hikâyede hem korku hem de bilimkurgu öğeleri var. Yani hikâye tamamen Siodmak'ın konuyu hangi açıdan ele aldığına bağlı olarak, bu iki yönden herhangi birine gidebilir. Filmin ilk adaptasyonu amacını en baştan belli eder: Kafatası ayırma işlemi, biliminsanının Arizona'daki Baskerville Salonu'na çok benzeyen laboratuvarında, gök gürültülü bir fırtına esnasında gerçekleşir ve bu filmlerden hiçbiri, Siodmak'ın dikkatle ve mantık çerçevesinde yazdığı yazılarında kademe kademe artan korkuyu yeterli şekilde veremez. Operasyon başarılı geçer. Beyin hâlâ canlıdır ve muhtemelen, üzerinden dumanlar çıkan tankın içinde düşünmeye devam ediyordur. Şimdi tek sorun, beyinle iletişim kurmaktır. Biliminsanı, telepati yoluyla iletişim kurmayı birkaç kez dener ve sonunda başarır. Yarı trans halindeyken, bir kâğıt parçası üzerine W. D. Donovan ismini üç dört kez yazar ve ufak bir karşılaştırma sonucunda fark eder ki, attığı bu imza, bir milyonerin imzasının yerine geçebilir.

Tankın içinde Donovan'ın beyni değişmeye ve mutasyon geçirmeye devam etmektedir. Artık güçlüdür ve genç kahramanımız üzerinde daha büyük bir hâkimiyete sahiptir. Biliminsanı, Donovan'ın emirlerini yerine getirmeye başlar ve söz konusu bu emirlerin amacı, Donovan'ın servetinin doğru insanın eline geçmesini sağlamaktır. Biliminsanı, Donovan'ın o sıralar isimsiz bir mezarda çürümekte olan bedeninin rahatsızlıklarını bel ağrısı ve belirgin bir topallama olarak yaşamaya başlar. Hikâye doruk noktasına doğru ilerlerken Donovan, biliminsanını, o acımasız ve

canavarca vasiyetine engel olan küçük bir kızı ortadan kaldırmak için kullanmaya çalışır.

Film adaptasyonlarından birinde, genç ve güzel eş (Sadak'ın romanında buna benzer bir karakter yoktur) tankın içindeki beyne elektrik akımı veren bir tür paratoner uyduruverir.

Kitabın sonunda biliminsanı, basit ama bir o kadar da akıllara kazınan bir cümleyi söyleyerek eline bir balta alır ve tanka saldırır. Yumruklarını direklere vurur ve hâlâ, inatla, hayaletleri gördüğünü söyler. Cam paramparça olur, tuzlu çözelti dışarı akar ve nabız atışıyla titreşen, mide bulandırıcı beyin, bir salyangoz gibi laboratuvar zemininde ölüme terk edilir.

Siodmak çok iyi bir düşünür ve iyi denilebilecek bir yazardır. *Donovan's Brain* romanındaki spekülatif fikirlerin akışını takip etmek, Isaac Asimov veya Arthur C. Clark'ın ya da benim bu alandaki kişisel favorim, merhum John Wyndham'ın romanlarındaki fikir akışlarını takip etmek kadar zevklidir. Ancak bu saygıdeğer beyefendilerin hiçbiri *Donovan's Brain* gibi bir roman yazmamıştır. Aslına bakarsanız, kimse yazmamıştır.

Son ipucu, kitabın en sonunda, Donovan'ın yeğeni (veya evlilik dışı oğlu; hangisi olduğunu hatırlıyorsam adam değilim) cinayet suçlamasıyla idam edilirken ortaya çıkar.[2] Çocuk asılarak idam edileceği sırada, kolu üç kez indirmelerine rağmen darağacının kapakları açılmaz ve yazar bunu, Donovan'ın ruhunun hâlâ orada olmasına yorar. Donovan'ın ruhu inatçı, acımasız ve açtır...

Tüm bilimsel tuzaklarına rağmen *Donovan's Brain* de, en az M. R. James'in *Casting The Runes* hikâyesi veya H. P. Lovecraft'ın "The Colour Out Of Space" adlı kısa bilimkurgu hikâyesi kadar bir korku hikâyesidir.

2 Donovan'ın, çocuğu, tüm servetini ona bırakacak kadar sevmesinin nedenini de anlayabilirsiniz diye düşünüyorum.

Şimdi de, yazıya dökülmesine asla gerek olmayan sözlü bir hikâyeyi ele alalım. Özellikle erkek ve kız izci kamplarında, güneş batıp da marshmallow şekerlemeleri yeşil çubuklara geçirilip kömürlerin üzerinde közlenmeye başladığında ağızdan ağıza anlatılan bir hikâyedir bu. Sanırım siz de bu hikâyeyi duymuşsunuzdur, ama ben, hikâyeyi özetlemek yerine, iki takım kurmaya yetecek kadar erkek bulduğumuzda gidip beyzbol oynadığımız, Stratford'daki o boş arazinin ardında güneş batarken, ağzım açık dinlediğim zaman ne duyduysam, aynı şekilde anlatacağım. İşte benim bildiğim en temel korku hikâyesi:

> Oğlanla kız arkadaşı randevularında Âşıklar Yolu'na gidip arabayı orada park etmişler. Oraya doğru giderlerken, radyo yayını bir bültenle kesilmiş. Kanca, Sunnydale Akıl Hastanesi'nden kaçmış. Ona Kanca diyorlar, çünkü sağ elinin olması gereken yerde, jilet gibi keskin bir kanca varmış ve hep âşıkların buluştuğu yerlerde dolaşırmış. Orada öpüşen çiftleri yakalar, kancasıyla başlarını kesermiş. Bunu yapabilirmiş, çünkü kankası çok keskinmiş. Onu yakaladıklarında buzdolabında on beş veya yirmi tane kesik kafa varmış. Haberleri sunan adam, el yerine kancası olan bir adam görürlerse dikkat etmelerini, karanlık ve insanların, bilirsiniz, oynaşmak için gittiği ıssız yerlerden uzak durmalarını söylemiş.
>
> Sonra kız, "Hadi eve gidelim, tamam mı?" demiş. Oğlan da epey iri yarıymış, yani, kas üstüne kas yapmış. Kıza demiş ki, "O adamdan korkmuyorum. Hem muhtemelen buradan çok uzaktadır." Kız da demiş ki, "Hadi Louie, korkuyorum, Sunnydale Akıl

Hastanesi buraya çok uzak değil. Benim evime gidelim. Mısır patlatırım, oturup televizyon izleriz."

Ama oğlan onu dinlememiş ve kısa süre sonra Manzara denen yere gelip arabayı yolun sonuna park etmişler ve deli gibi öpüşmeye başlamışlar. Ama kız sürekli eve gitmek istediğini ve oradaki tek arabanın onların olduğunu söylüyormuş. Kanca'yla ilgili haberler diğer herkesi korkutmuş. Oğlan sürekli, "Hadi ama bu kadar korkak olma, korkulacak bir şey yok, hem bir şey olursa ben seni korurum," falan diyormuş.

Çiftimiz öpüşmeye bir süre daha devam etmişler ve sonra kız kırılan bir dal sesi veya onun gibi bir bir ses duymuş. Sanki birisi ağaçların arasında gizlenip onları gözetliyormuş gibi. Kız iyice huzursuzlanmış ve bütün kızlar gibi histerik bir şekilde zırlamaya başlamış. Oğlana, onu eve götürmesi için yalvarmaya başlamış. Oğlan sürekli hiçbir şey duymadığını söylüyormuş, ama kız, dikiz aynasından baktığında, arabanın arkasına iyice çömelmiş birinin sırıtarak kendilerine baktığını görmüş. Oğlana, eğer hemen onu eve götürmezse bir daha onunla buralara gelmeyeceği gibi saçma sapan şeyler söylemiş. Oğlan arabayı çalıştırmış ve sağlam bir patinaj çekmiş, çünkü kızla öpüşünce bayağı bir azmış. Hatta neredeyse patlayacak noktaya gelmiş.

Neyse, bunlar eve gitmişler ve oğlan, kıza kapıyı açmak için arabanın etrafından dolanmış ve kapıya geldiğinde olduğu yerde donakalmış. Suratı bembeyaz olmuş ve gözleri o kadar büyümüş ki, yerlerinden çıkıp oğlanın ayakkabılarının içine düşecekmiş gibi

görünüyorlarmış. "Louie, sorun ne?" diye sormuş kız. Ve oğlan, korkudan anında kaldırıma düşüp ölmüş.

Kız ne olduğunu anlamak için arabadan çıkmış ve arabanın kapısını kapattığında garip bir tıngırdama duymuş ve ne olduğunu görmek için arkasına dönmüş. Orada, kapının kulbunda sallanan jilet gibi keskin kancayı görmüş.

* * *

Kanca'nın hikâyesi basit ve vahşi bir korku klasiğidir. Bu hikâyede hiçbir nitelendirme, tema veya kurnazlık yoktur. Sembolik güzelliğe ulaşmayı amaçlamaz veya insanın ruhunu, zihnini veya içinde yaşadığı zamanları özetlemeye çalışmaz. Bu tip şeyleri görmek için "edebiyat"a bakmamız gerekir. Flannery O'Connor'ın "A Good Man Is Hard to Find" hikâyesine bakabiliriz ki bu hikâyenin konu ve yapısı, Kanca'nın hikâyesine çok benzer. Ama hayır, Kanca'nın hikâyesinin tek bir varoluş amacı vardır, güneş battığında küçük çocukların ödlerini patlatmak.

Kanca'nın hikâyesi, onu uzaydan gelen bir yaratığa dönüştürecek şekilde değiştirilebilir. Bu yaratığın yeteneklerini, ışık yılları arasında foton veya uzay motoruyla seyahat etmesine bağlayabilirsiniz ya da onu, Clifford D. Simak'ın alternatif dünyalarından birine ait bir yaratığa dönüştürebilirsiniz. Ama bu bilimkurgu düzenlemelerinden hiçbir tanesi, Kanca'nın hikâyesini bir bilimkurgu hikâyesi yapmaz. Bu hikâye, etinizi kemiren bir böcek gibidir. Hikâyenin kısalığı, noktadan noktaya ilerlemesi ve olayı, son cümlede en büyük etkiyi yaratacak şekilde kullanması gibi özellikleriyle John Carpenter'ın *Halloween (Yabancı)* filmine ("O, öcü adamdı," der Jamie Lee Curtis filmin sonunda. "Aslına bakarsan," diye onaylar onu Donald Pleasance, yumuşak bir

sesle, "evet, oydu.") veya *The Fog (Sis)* filmine çok benzer. Bu filmlerin ikisi de fazlasıyla korkunçtur, ama Kanca'nın hikâyesi onlardan çok daha önce çıkmıştır.

İşin özü, korkunun; mantığın ve nitelendirmelerin dışında olması gibi görünüyor. *Newsweek* dergisinde yayımlanan "Hollywood'un Korkunç Yazı" isimli bir kapak hikâyesinin (1979 yazıyla ilgiliydi *Phantasma [Manyak], Prophecy, Dawn of the Dead [Ölülerin Şafağı], Nightwing [Gecenin Kanatları]* ve *Alien* filmlerinin çıktığı yazdı) yazarı, *Alien* filminin o büyük, korkunç sahnelerinde izleyicilerin, korkuyla çığlık atmaktan ziyade tiksintiyle sızlanıyor gibi göründüklerini söylemişti. Bunun doğruluğu tartışılamaz, çünkü jelatinden bir yengece benzeyen yaratığın, bir adamın suratına boylu boyunca yapışması zaten yeterince kötü, ama bir de onun arkasından gelen "göğüs kafesi patlaması" sahnesi var ki, o sahnede iğrençlik tavan yapıyor. Üstelik olay, yemek masasında oluyor. Bu, sizi elinizdeki patlamış mısırdan soğutmak için yeterli.

Nitelendirme ve rasyonelleştirmeye yaklaşabileceğim en uç nokta, bu türün üç veya daha az seviyede var olduğunu öne sürmektir ve bu seviyelerin her biri, kendisinden bir öncekine kıyasla biraz daha kötüdür. En güzel duygu, Kanca'nın hikâyesinde ve eski bir klasik olan "The Monkey's Paw"da uyandırılan dehşet duygusudur. Her iki hikâyeye de baktığımızda, düpedüz iğrenç olan hiçbir şey görmeyiz. Hikâyelerin birinde bir kanca, diğerindeyse mumyalanmış bir pençe vardır ve bunların hiçbiri, şaka dükkânlarında satılan o plastik köpek kakalarından daha iğrenç değildir. Bu hikâyeleri mükemmel korku hikâyeleri yapan şey, gözün değil, zihnin gördükleridir. İkinci hikâyede kapı vurulmaya başladığında yas tutmakta olan yaşlı kadın kapıyı açmaya koştuğunda akla gelen o huzursuz edici düşüncedir ama yaşlı kadının

kocası, üçüncü dileğini seçmek için biraz daha yavaş davransaydı, diye düşünür zihin, o zaman o kapının arkasında ne olurdu?

Çocukluğumda, William M. Gaine'in *The Haunt of Fear, Tales From The Crypt, The Vault of Horror* gibi çizgi roman dergileri ve Gaines'i taklit eden diğer dergilerle büyüdüm (Gaines dergileri de tıpkı iyi bir Elvis şarkısı gibi sıklıkla taklit ediliyor, ama aynı başarı hiçbir zaman yakalanamıyordu). Ellili yıllara ait bu korku dergileri benim için hâlâ korkunun en somut örneklerinin, dehşetin altında yatan o endişe hissinin, tamamen zihnimizin bir ürünü olmaması sebebiyle bir nebze daha rahatsız edici olan o duygunun bir özetidir. Korku, fiziksel açıdan da yanlış olan şeyleri bize göstererek, bizi fiziksel bir tepki vermeye iter. E.C. çizgi romanlarının ani çığlıklarla dolu tipik bir hikâyesiyse şöyledir: Kahramanımızın karısı ve karısının sevgilisi, birlikte kaçıp evlenebilmek için kahramanımızı ortadan kaldırmaya karar verir. Ellili yıllara ait tüm bu garip çizgi romanlardaki kadınlar genelde fazlaca olgun, ayartıcı bir biçimde balıketli ve cinsel açıdan kuvvetlidir, ama neticede hepsi kötü niyetlidir. Cinselliği yamyamlık yoluyla yaşamaları gerektiğini hisseden tuzak kapılı örümcekler gibi, hayatlarındaki kancıkları hadım eder veya öldürürler. Yüksek topuklularıyla, tepeden tırnağa bir James M. Cain romanından fırlamış olması çok muhtemel olan kadın, zavallı tembel kocasını bir araba gezintisine çıkarır ve kadının sevgilisi, zavallı kocanın iki gözünün arasına mermiyi yerleştirir. Cesedi, bacağına beton bir blok bağladıktan sonra köprünün üzerinden nehre atarlar.

İki veya üç hafta sonra, artık yaşayan bir ceset olan kahramanımız, çürümüş ve balıklar tarafından lime lime edilmiş bir halde nehirden çıkar. Ayaklarını sürüye sürüye, karısını ve onun sevgilisini takip etmeye başlar. Tabii ki onları bir iki kadeh içmek için evine davet etme düşüncesiyle takip etmiyordur, diye geçirirsiniz

aklınızdan. Bu hikâyede asla unutmadığım bir diyaloğun bir parçası da şöyledir: "Geliyorum Marie, ama yavaş yürümek zorundayım çünkü bedenim parça parça dökülüp duruyor..."

"Monkey's Paw"da yalnızca hayal gücü harekete geçirilir. Bütün işi, okuyucu kendisi yapar. Korku çizgi romanlarında (1930-1955 yılları arasında çıkan korku dergilerinde de olduğu gibi) iç organlar da işe karışır. Daha önce de değindiğimiz gibi, "Monkey's Paw"daki yaşlı adam, çılgına dönmüş olan karısı kapıyı açmadan önce, kapıdaki dehşet verici görüntünün yok olmasını dileyebilirdi. *Tales from the Crypt*'te, mezarın ötesinden gelen şey, kapı ardına kadar açıldıktan sonra bile o kocaman cüssesi ve iki kat beter çirkinliğiyle orada dikiliyordu.

Dehşet, Poe'nun "Gammaz Yürek" hikâyesindeki yaşlı adamın sürekli atan kalp atışıdır. Bu, pamuğa sarılmış bir kol saati gibi hızlı bir sestir. Joseph Payne Brennan'ın, bağıran bir köpeğin bedeni etrafında dönen şahane kısa romanı *The Slime*'daki gibi, dehşet biçimsizdir ama son derece de fizikseldir.

Ancak işin bir de[3] üçüncü seviyesi vardır. İğrenme seviyesi. *Alien* filmindeki "göğüs kafesi patlama" sahnesi de sanırım buna uygundur. Daha da iyisi, iğrenç hikâye örneği olarak E.C. arşivinden bir örnek seçelim. Jack Davis'in *Crypt of Terror*'te yayımlanan "Foul Play" hikâyesi bu noktada işimize epey yarar diye düşünüyorum. Ve eğer şu anda oturma odanızda çerezleri-

---

3 Ana akım ve bilimkurgu yazarı olarak kabul görmüş olan Kate Wilhelm'in ta kendisi (*Where Late the Sweet Birds Sang* ve *The Clewiston Test* de dahil olmak üzere pek çok kitap yazmıştır) kariyerine korkunç bir biçimde etkili bir korku romanıyla başlamıştır. Ciltsiz orijinal versiyonu *The Clone* adını taşır ve Ted Thomas'la ortak yazılmıştır. Bu hikâyede, neredeyse tamamen saf proteinden oluşan, biçimsiz bir yaratık *The Science Fiction Encylopedia [Bilimkurgu Ansiklopedisi]*, bu yaratığın bir klondan ziyade bir kan damlasına benzediğine dair çok doğru bir tespit yapmıştı) büyük bir şehrin lağım kanalında ortaya çıkar. Çürümüş, yarım bir hamburgerin içi büyüklüğündedir henüz. Büyümeye ve büyürken de yüzlerce insanı o zehirli midesine indirmeye başlar. Oldukça akılda kalıcı bir sahnede, küçük bir çocuk kolundan tutularak mutfak lavabosunun giderinden içeri çekilir.

niz, sosunuz ya da peperoni dilimleri ve krakerleriniz eşliğinde bunu okuyorsanız, yediklerinizi bir süreliğine bir kenara bırakmak iyi bir fikir olabilir, çünkü *Alien* filmindeki göğüs kafesi patlama sahnesi, bu hikâyenin yanında *The Sound of Music (Neşeli Günler)* müzikali gibi kalır. Bu hikâyede gerçek anlamda mantık, motivasyon ve karakter gelişimi unsurlarının pek de fazla bulunmadığını fark edeceksiniz, ama Kanca'nın hikâyesinde olduğu gibi, hikâyenin kendisi, sonuç odaklı olmaktan biraz daha fazla, bahsettiğim üç seviyeye doğru uzanan bir yoldur.

"Foul Play", Bayville'in ikinci lig beyzbol takımının atıcısı olan Herbie Satten'in hikâyesidir. Herbie, E.C.'nin kötü adam anlayışının en belirgin örneğidir. Herbie, kötülüğünü telafi edecek hiçbir iyi özelliği olmayan, karanlık bir karakter, başlıbaşına canavardır. Ölüm saçan, kibirli, bencil ve kazanmak için her şeyi yapan bir adamdır. Onun en yakın elma ağacından sallandırıldığını görmek bizi mutlu ederdi ve Sivil Haklar Sendikası falan umrumuzda olmazdı.

Takımı tek atışla oyundaki liderliği ele geçiren Herbie, bir iç atışın kendisine isabet etmesine kasten izin vererek birinci kaleyi alır. Oldukça iri ve hantal olmasına karşın, ikinci atış yapıldığı anda, ikinci kaleye doğru koşar. İkinci kaleyi, Central City takımının en kuvvetli ve yüce oyuncusu Jerry Deegan korumaktadır.

Bize anlatılanlara göre Deegan, oyun sonunda ev sahibi takıma garanti galibiyet getirirmiş. Şeytani Herbie Satten, kramponunun çivilerini havaya kaldırarak ikinci kalenin içine doğru kayar, ama yüce Jerry, sağlam duruşunu bozmaz ve Satten'i dışarıda tutmayı başarır.

Çiviler Jerry'e saplanmıştır, ama yaraları ciddi değildir ya da ciddi değilmiş gibi görünmektedir. Aslında Herbie, kramponlarının çivilerine anında etki eden bir zehir sürmüştür. Central City'nin atışlarının ortasında Jerry, iki aut ve skor pozisyonunda

bekleyen bir adamıyla kale işaretindeki yerini alır. Ev sahibi takım için durum iyi gibi gözükmektedir, ancak ne yazık ki, hakem üçüncü atış düdüğünü çalmasına rağmen Jerry, ev sahibi takım kalesinde can vermiştir. Muzır Herbi, sıratarak uzaklaşır.

Central City takımının doktoru, Jerry'nin zehirlenmiş olduğunu tespit eder. Central City oyuncularından biri, asık bir suratla "Bu iş, polisin işi!" der. Bir diğeri tekinsiz bir tavırla, "Hayır, bekleyin, onun icabına kendimiz bakalım. Kendi bildiğimiz şekilde," diye yanıtlar.

Takım, Herbie'ye bir mektup yazar ve beyzboldaki üstün başarısının onuruna, kendisine bir plaket takdim edileceğini söyleyerek Herbie'yi beyzbol sahasına davet eder. Anlaşıldığı kadarıyla şeytani olduğu kadar, aynı zamanda aptal da olan Herbie bu tuzağa düşer ve bir sonraki sahnede Central City takımının dokuz oyuncusunu da sahada görürüz. Takım doktoru, hakem tören kıyafeti giyerek kılık değiştirmiştir. Ev sahibi takımın kale işaretini alıp koşmaya başlar. Gerçekte bir insanın kalbi olan işareti. Takım merkezlerine giden yollar, bağırsaklarla kaplıdır. Takım merkezleriyse talihsiz Herbie'nin ceset parçalarından oluşan yığınlarla işaretlenmiştir. Penaltı panelinin içindeki vuruş noktasında duran vurucuyu görürüz, ama elinde bir Louisville Slugger beyzbol sopası değil, Herbie'nin kesilmiş bacaklarından birini sallamaktadır. Atıcının elindeyse iğrenç bir şekilde ezilmiş bir insan kafası vardır ve onu atmaya hazırlanmaktadır. Gözlerinden biri sapından sallanmakta olan kafa, birçok kez sayı turu vurularak çitlerin dışına gönderilmiş tıpkı Davis'in vuruşları gibi görünmektedir (o zamanlar taraftarlar ona "Jolly Jack Davis" derlerdi, şimdilerde *TV Guide* için kapak tasarlıyor), topun o kadar uzağa gidebileceğine asla ihtimal vermezdiniz. Bu, beyzbolcuların deyimiyle, "ölü toptur".

Mezar bekçisi bu karmaşayı bir E.C. klasiği haline gelmiş o kıkırdamayla başlayan yorumlarına, "Heh, heh! İşte benim durum-

la ilgili yorumum, gençler! Atıcı Herbie, bu gece resmen dağıldı ve anında dışarı alındı. Tarih sahnesinden dışarı, yani..." diye devam eder.

Gördüğünüz gibi, hem "The Monkey's Paw" hem de "Foul Play" birer korku hikâyesidir, ama okuyucuyu vurma şekilleri ve yarattıkları nihai etkiler arasında dağlar kadar fark vardır. Amerika'daki çizgi roman yayıncılarının, ellili yılların başında neden yayinevlerini bir anda ABD Senatosu'nun bunu, onlardan önce yapmasına fırsat vermeden temizlediklerini anlayabilirsiniz.

Yani; en üstte dehşet, onun altında korku ve en altta da iğrenerek öğürme refleksi bulunur. Korku hikâyeleri yazan bir yazar olarak benim felsefem bu ayrımları iyi yapmaktır, çünkü bu ayrımlar bazen işe yarar, ama bunu yaparken bir kavramı, sırf etkisi daha fazla diye diğerlerinin önüne geçirmekten kaçınmaya çalışırım. Nitelendirmelerle ilgili sorun, bazen çok eleştirel araçlar haline gelmeleridir ve bu tip bir eleştiri, benim "ezbere eleştiri" dediğim türdü, yani gereksiz derece kısıtlayıcı ve hatta tehlikelidir. Bana göre dehşet en güzel duygudur Robert Wise'ın *The Haunting (Lanetli Ev)* filminde ve "The Monkey's Paw"da kapının ardında duran şeyi asla görmediğimiz o anda, dehşet duygusu mükemmel bir etkiye sahiptir ve bu sebeple ben de, okuyucuyu dehşete düşürmeye çalışacağım. Eğer dehşete düşüremiyorsam, korkutacağım ve eğer korkutamıyorsam, iğrendireceğim. Kendimle gurur duymuyorum.

Sonradan *Korku Ağı* adını alan vampir romanımı tasarladığımda kitabı, bir tür edebi saygı duruşu olarak kullanmak istediğime karar verdim (Tıpkı, Peter Straub'un *Hayalet Hikâyesi* eserindeki gibi, Henry James, M. R. James ve Nathaniel Hawthorne gibi "klasik" hayalet hikâyesi yazarlarının geleneklerine sadık kalarak yazdığı zaman yaptığı gibi). Bu sebeple romanım, Bram Stoker'ın *Drakula*'sıyla bilinçli benzerliklere sahipti ve bir

süre sonra, yaptığım iş (en azından bana öyle geliyordu) bana son derece ilginç bir edebi duvar tenisi oyunu oynuyormuşum gibi görünmeye başlamıştı. *Korku Ağı* toptu ve *Drakula* da topu vurduğum duvardı. Topun nasıl ve ne yöne doğru sekeceğini takip ediyordum ki tekrar vurabileyim. Aslına bakarsanız, top çok ilginç yerlere sekti ve ben bunu büyük ölçüde topun yirminci yüzyıla, duvarınsa on dokuzuncu yüzyıla ait olmasına bağlıyorum. Aynı zamanda, vampir hikâyelerinin, çocukluğumda okuyarak büyüdüğüm E.C. çizgi romanlarının başlıca ürünü olması sebebiyle, hikâyenin bu yönünü öne çıkarmaya karar verdim.[4]

Korku Ağı'nda, *Drakula* ile paralel giden sahneler, Susan Norton'ın kazıkla öldürülmesi (Stoker'ın kitabında Lucy Westenra'nın kazıkla öldürülmesine denk gelir), Rahip Callahan'ın vampirin kanını içmesi (*Drakula*'da Mina Murray Harker'ın, Kont'la sapkın bir birleşme içinde bulunmaya zorlandığı ve Kont'un o sırada, unutulmaz kelimeleri mırıldandığı sahne "Bir süreliğine, benim cömert şarap kaynağım...”), günahlarından arınmak için kiliseye girmeye çalışan Callahan'ın elinin yanması (*Drakula*'da, Van Helsing'in, Mina'nın alnına kutsal ekmek basarak onu, Kont'un lanetli dokunuşundan arındırmaya çalıştığı, ekmeğin alev alarak Mina'nın alnında bir yara izi bıraktığı sahne) ve tabii ki, her iki kitapta da ortaya çıkan, Korkusuz Vampir Avcıları grubu.

Drakula'dan seçtiğim ve kitabım için revize ettiğim sahnelerde beni en derinden etkileyen, Stoker'ın, bir heyecan kasırgası içinde yazmış gibi göründüğü sahnelerdir. Başkaları da vardır,

4 *Korku Ağı*'nda, E.C.'nin geleneksel yapısına en uygun sahne (benim gördüğüm kadarıyla) otobüs şoförü Charlie Rhodes'un (Herbie Satten gibi, klasik E.C. tipi bir serseri) gece yarısı uyanması ve birisinin, otobüsünün kornasını çaldığını duymasıdır. Charlie, otobüse binip de kapılar sonsuza dek kapandığında fark eder ki, otobüs okula gitmekte olan çocuklarla doludur ama bu çocukların hepsi vampirdir. Charlie çığlık atmaya başlar ve okuyucu muhtemelen bunun nedenini merak eder. Sonuçta çocuklar, bir şeyler içmek için uğramışlardır sadece. Heh, heh.

ama Stoker'ın, *Drakula*'da fareleri kullanış şekline dair hiçbir "yansıma", kitabımın bitmiş halinde yer bulmadı. Stoker'ın romanında, Korkusuz Vampir Avcıları (Van Helsing, Jonathan Harker, Dr. Seward, Lord Godalming ve Quincy Morris) Kont'un İngiliz malikânesi Carfax'ın bodrum katına iner. Kont orayı terk edeli uzun zaman olmuştur, ancak ardında seyahat tabutları (içleri, Kont'un anayurdunun toprağıyla doludur) ve çirkin bir sürpriz bırakmıştır. Korkusuz Vampir Avcıları bodruma girdikten hemen sonra içerisi farelerle dolar. Eski zamanlara ait bilgilere göre (Stoker, uzun romanında, vampirlere dair muazzam miktarda eski bilgiye yer vermiştir) bir vampir, kediler, fareler, gelincikler (ve muhtemelen ABD Cumhuriyetçileri gibi ha-ha) küçük hayvanları kontrol etme yeteneğine sahiptir. Kahramanlarımızı zora sokmak için bu fareleri gönderen Drakula'nın ta kendisidir.

Ancak, Lort Godalming bu duruma karşı hazırlıklıdır. Bir çantanın içinde duran küçük av köpeklerini serbest bırakır ve Kont'un farelerini kısa sürede haklar. Ben de Barlow'un (benim yarattığım Kont Drakula versiyonu) fareleri kullanmasına izin verdim ve buradan yola çıkarak Jerusalem's Lot kasabasına içinde farelerin cirit attığı açık bir çöplük yerleştirdim. Romanın ilk birkaç yüz sayfasında farelerin varlığı üzerine birkaç oyun yaptım ve bugüne kadar okurlarımdan hep, sonradan fareleri unutup unutmadığımı veya onları, yalnızca bir atmosfer yaratmak için kullanıp kullanmadığımı soran mektuplar aldım.

Aslında onları, o dönem Doubleday'deki editörümü (bu kitabın önsözünde bahsettiğim Bill Thompson'ın ta kendisi) o kısmı kitaptan çıkarıp yerine başka bir şey koymamı önermeye itecek kadar iğrenç bir manzara aratmak için kullandım. Bir süre homurdandıktan sonra onun isteklerine boyun eğdim. *Korku Ağı*'nın Doubleday/New American Library baskısında, yerel bir doktor ve ona eşlik eden Mark Petrie isimli bir çocuk, Van Helsing'in

güçlü deyimiyle vampir kralının yuvasını, yerel bir pansiyonun bodrum katına yapmış olduğundan neredeyse emin olmuşlardır. Jimmy, merdivenlerden inmeye başlar, ancak merdivenlerin yarısı kesilip atılmıştır ve zemine, tahtaların üzerine yerleştirilmiş bıçaklar saçılmıştır. Benim "korku" sahnesi olarak adlandırdığım bu sahnede ("dehşet" ve "iğrenme" seviyelerinin aksine, bu sahne daha orta yolludur) bıçakların üzerine mıhlanan Jimmy ölür.

Ancak, yazdığım ilk taslakta Jimmy aşağı iner ve Barlow'un, çöplükteki tüm fareleri Eve Miller'ın işlettiği pansiyonun bodrum katına çağırdığını çok geç de olsa fark eder. O bodrumda fareler için gerçek bir ziyafet vardır ve menünün ana yemeği de Jimmy Cody olmuştur. Yüzlerce fare, Jimmy'nin üzerine saldırır ve üstü başı farelerle dolu olan doktorun, yukarı çıkmak için çırpındığı sahne sunulur. Fareler, gömleğinin içinde ve saçlarının arasında vıcır vıcır dolaşarak doktorun boynunu ve kollarını ısırmaktadırlar. Doktor, Mark'ı uyarmak için ağzını açtığında, farelerden bir tanesi ağzına girer ve boğazında kalır.

Bu sahneyi yazıya döktüğümde epey memnun olmuştum, çünkü bu sahne bana, *Drakula* ile E.C. ekollerini birleştirme şansı vermişti. Editörüm bunun, açıkça ifade etmek gerekirse, çılgınlık olduğunu düşünüyordu ve neticede ben de durumu onun açısından görmeye ikna olmuştum. Belki de haklı bile olabilirdi.[5]

5 Fareler iğrenç, küçük baş belalarıdır, değil mi? *Korku Ağı*'nın çıkışından dört yıl önce farelerle ilgili, "Mezarlık Devriyesi" adında bir hikâye yazıp *Cavalier* dergisinde yayımladım. (Bu benim, tüm hayatım boyunca yayımladığım üçüncü kısa hikâyeydi) ve "Mezarlık Devriyesi"ndeki değirmenin altında bulunan farelerle, *Korku Ağı*'ndaki pansiyonun bodrumunda bulunan fareler arasındaki benzerlik beni huzursuz ediyordu. Sanırım, yazdıkları kitapların sonlarına yaklaşan yazarlar, her açıdan yıpranma yaşıyorlar ve *Korku Ağı*'nın sonlarına yaklaştığımda benim gösterdiğim reaksiyon, kendime, kendimden fikir çalma izni vermek oldu. Ve dışarıda bir yerlerde, hayal kırıklığına uğraması muhtemel birkaç fare hayranı olabileceğini düşünsem de, Bill Thompson'ın, *Korku Ağı*'ndaki fareleri yavaş yavaş kareden çıkarmak konusundaki muhakemesinin doğru olduğuna inandığımı söylemek zorundayım.

Burada bilimkurgu ve korku, bilimkurgu ve fantezi, dehşet ve korku, korku ve iğrenme arasındaki farkların, nitelendirmeler yerine örneklendirmelerden faydalanarak altını çizmeye çalıştım. Hepsi iyi güzel de, belki de korku duygusunu biraz daha yakından nitelendirme anlamında değil, yarattığı etki açısından incelemeliyizdir. Korku ne yapar? İnsanlar neden korkutulmak ister veya korkmak için para verir? Neden *The Exorcist*, *Jaws*, *Alien* filmlerini izler?

Ancak, insanların bu duyguyu neden arzuladıklarından bahsetmeden önce, bu durumu ortaya çıkaran bileşenler üzerine biraz düşünmeliyiz. Korkuyu tek başına tanımlamayı tercih etmezsek, onu oluşturan elementleri inceleyebilir ve bu elementlerden bazı çıkarımlara varabiliriz.

2

Korku film ve romanları her zaman popüler olmuştur, ancak her on veya yirmi yılda bir, bu popülaritede ciddi artış gözlemlenen bir döngüye girerler. Bu döngüler genellikle, ciddi ekonomik veya politik sorunların baş gösterdiği dönemlere denk gelir ve bu film ve kitaplar, havada uçuşan kaygılarla onların beraberinde gelen ciddi, fakat hayati olmayan bozulmaları yansıtıyor gibi görünmektedirler. Korku filmi ve romanları, Amerikalıların hayatlarında gerçek korkularla yüzleştikleri dönemlerde daha az iş yapar.

Korku, 1930'lu yıllarda bir patlama dönemi yaşamıştır. Büyük Buhran sebebiyle dara düşen insanların, yüz tane Busby Berkeley kızının "We're In The Money" şarkısı eşliğinde dans etmesini izlemek için gişelerde kuyruklar oluşturmadıkları günlerde kaygılarını muhtemelen Boris Karloff'un *Frankenstein*'da, çalılık arazide ayaklarını sürüyerek yürümesini ve Bela Lugosi'nin *Dracula*'da, peleriniyle ağzını kapatarak karanlıkta yavaşça ilerlemesini izleyerek başka bir yolla unutuyorlardı. Otuzlu yıllar ayrıca *Weird Tales*'ten *Black Mark*'a kadar pek çok şeyi kapsayan, sözde "Ürkütücü Dergilerin" ortaya çıktığı dönemdir.

1940'larda az sayıda kayda değer korku filmi ya da romanı görürüz ve ilk kez o yıllarda yayımlanmaya başlayan, *Unknown* adlı tek başarılı fantezi dergisi de uzun ömürlü olmamıştır. Buhran döneminde, Universal Stüdyoları'ndan çıkan meşhur Frankenstein'ın canavarı, Kurtadam, Mumya ve Kont gibi karak-

terler filmlerde ölümcül derecede hasta olanlar için tasarlanmış pis ve utanç verici şekillerde ölüp gidiyorlardı. Onurlu bir şekilde emekliye ayrılıp Avrupa kilise mezarlıklarının çamurlu toprakları altına düzgünce gömülmek varken Hollywood onları komik duruma düşürmeye ve zavallı yaşlı yaratıkları bu dünyadan göçüp gitmeden önce ağızlarından çıkabilecek her türlü itirafı zorla söyletmeye karar verdi. Dolayısıyla Abbott ve Costello tıpkı Bowery Çocukları gibi canavarlarla tanıştılar. Sürekli birbirlerine vurup duran, sevilesi *The Three Stooges*'tan bahsetmiyorum bile. Kırklı yıllarda canavarlar da "çavuş "oluvermişti. Yıllar sonra, bir başka savaş sonrası dönemde Mel Brooks bize, *Abbott and Castello Meet Frankenstein*'ın *(Abbott ve Costello Frankenstein'la Tanışıyor)* kendi versiyonu olan *Young Frankenstein* filmini sundu. Başrollerde Bud Abbott ve Lou Costello yerine Gene Wilder ve Marty Feldman oynuyordu.

Korkunun kurgu alanında 1939 yılında başlayan düşüşü yirmi beş yıl sürdü. Neyse ki arada sırada Richard Matheson'ın *The Incredible Shrinking Man*'i ve William Sloane'un *Edge of Running Water* gibi romanlar çıkmış ve korku türünün hâlâ var olduğunu bize hatırlatmıştır (Gerçi Matheson'ın "nemrut-adam-dev-örümceğe-karşı" hikâyesi, korku hikâyelerinin çok nadir olduğu o dönemde bilgimkurgu olarak prim yapmıştı, ama o dönemde çok satan bir roman yazma fikri, Publisher's Row'daki yayıncılar arasında alay konusu olurdu.

Filmlerin durumunda olduğu gibi, tuhaf hikâyelerin altın çağı da otuzlu yıllarda, Clark Ashton Smith, genç Robert Bloch, Dr. David H. Keller ve tabii ki yirminci yüzyıl korku dünyasının karanlık ve barok prensi H.P. Lovecraft'ın hikâyelerine yer veren *Weiid Tales* dergisinin (okuyucu üzerindeki etkisi ve kalite açısından, (tirajından bahsetmiyorum bile) zirvede olduğu dönemde sona erdi. Korku türünün 1940'lı yıllarda yok olduğunu iddia edip de,

yaklaşık elli yıl boyunca garip hikâyeleri severek takip eden okurları gücendirmeyeceğim. Tabii ki de yok olmadı. Arkham House Yayınevi o dönemde, merhum August Derleth tarafından kurulmuştu ve 1930-1960 yılları arasında, benim Arkham'ın en önemli eserleri olarak kabul ettiğim, içlerinde Lovecraft'ın "Yabancı" ve "Uykunun Ötesindeki Dehşet" adlı kısa hikâyeleri, Henry S. Whitehead'in "Jumbee" hikâyesi, Robert Bloch'un "The Opener of The Way" ve "Pleasant Dreams" adlı hikâyeleri ve bu dünyanın ötesindeki, çok daha karanlık bir dünyaya dair dehşet verici ve harikulade hikâyelerle dolu *Dark Carnival* koleksiyonu gibi kitapları yayımlamıştır.

Ama Lovecraft, Pearl Harbor'dan önce vefat etti. Bradbury bilimkurgu ve fantezinin lirik birleşimine daha çok yöneldi ve bunu yapmasının hemen ardından, yaptığı işler, *Collier's* ve *Saturday Evening Post* gibi ana akım dergiler tarafından kabul görmeye başladı. Robert Bloch, yazarlığının ilk yirmi yılında öğrendiklerini, yalnızca Cornell Woolrich'in romanlarının gölgede bırakabileceği, sıra dışı romanlar yazmak için kullanarak gerilim hikâyelerine yöneldi.

Savaş yıllarında ve sonrasında korku hikâyeleri düşüşe geçti. O dönemin insanları korkuyu sevmedi. Akılcılığın ve hızlı bilimsel gelişimin öne çıktığı bir dönemdi (bu iki kavram, savaşın atmosferinde epey gelişir zaten, teşekkürler) ve hem yazarların hem de türün hayranlarının "bilimkurgunun altın çağı" olarak kabul ettikleri bir dönem haline geldi. *Weird Tales* dergisi, yerini korumak için harıl harıl çalışmaya, ancak milyonlara zar zor ulaşmaya devam ederken (ellili yılların ortalarında kangren olmuş tirajını yükseltmek için derginin şatafatlı görüntüsünü değiştirip boyunu küçültme planı da işe yaramayınca kapatıldı), bilimkurgu pazarı patlama yaptı ve Heinlein, Asimov, Campbell ve Del Rey gibi, ünleri herkesçe bilinmese de, en azından uzay gemisi, uzay is-

tasyonu ve daha da popüler olan ölüm ışını birleşimine kendini adamış ve sürekli büyümekte olan hayran kitlesi için tanıdık ve heyecan verici yazarlar çıkardı.

Bu sebeple korku, aşağı yukarı 1955 yılına kadar zincirlerini çekiştirerek, ama koparmayı başaramayarak zindanda süründü. Nihayet Samuel Z. Arkoff ve James H. Nicholson isimli iki adam, zindanın merdivenlerinden indi ve kimsenin farkında olmadığı bir para basma makinesinin zindanda pas tutmakta olduğunu fark etti. Esasen film dağıtımcıları olan bu ikili, ellili yılların başında ciddi bir B-filmi[6] açığı olması sebebiyle, kendi filmlerini yapmaya karar verdiler.

Sektördeki insanlar, bu adamların kısa süre içinde iflas edeceklerini öngörmüştü. İnsanlar, onlara kurşundan yapılmış bir tekneyle denize açılmak üzere olduklarını, devrin televizyon devri olduğunu söylediler. Sektördeki insanlar geleceği görmüşlerdi ve o gelecek, Dagmar'a ve Richard Diamond, *Private Detective* adlı radyo programına aitti. Arkoff ve Nicholson'ı umursayan insanların (ki bu insanların sayısı fazla değildi) ortak görüşü, ikilinin paralarının tamamını kısa sürede kaybedecekleri yönündeydi.

Ancak bu ikilinin kurduğu American International Pictures şirketi, sektörde bulunduğu yirmi beş yıl boyunca (artık yalnızca Arkoff hayatta, Nicholson birkaç yıl önce öldü), yıllar içinde sürekli olarak kâr eden tek büyük Amerikan film şirketi oldu. AIP çok çeşitli filmler yaptı ama bunların hepsi, genç pazara yönelik ölü atışlardı. Şirketin yaptığı filmler arasında *Boxcar Bertha (Soygun ve Aşk), Bloody Mama (Kanlı Ana), Dragstrip Girl (Yarışçı Kız), Dillinger (Gangsterler Kralı)* ve ölümsüz bir klasik olan *Beach Blanket Bingo (Plaj Partisi)* gibi, ne getireceği kestirilemeyen klasikler de vardı. Ama onların en büyük başarısı korku filmleriydi.

---

6 Düşük bütçeli, sanatsal değeri olmayan, amacın para kazanmak olduğu filmler. (ed.)

AIP filmlerini ucuz klasiklere dönüştüren elementler nelerdi? Basit, aceleyle çekilmiş ve zaman zaman, mikrofon gölgesinin kareye girdiğini veya sualtı canavarı kostümünün içindeki oksijen tüpünü (*The Attack of the Giant Leeches [Dev Sülüklerin Saldırısı]* filminde) görebileceğiniz kadar amatör filmlerdir. Arkoff bile, bir filme tamamlanmış bir senaryoyla veya tutarlı bir sahne gelişimiyle başladıkları zamanların çok nadir olduğunu hatırlar. Para genelde, *Terror From The Year 5000 (5000 Yılından Gelen Dehşet)* ve *The Brain Eaters (Beyin Yiyiciler)* gibi ticari isimli, posterleri dikkat çeken filmlere yatırılırdı.

O elementler her ne ise, işe yaramıştı.

3

Şimdi bunların hepsini bir kenara bırakın. Canavarlardan bahsedelim biraz.

Canavar tam olarak nedir?

Bir korku hikâyesinin, ne kadar ilkel olursa olsun, doğası gereği kinayeli olduğunu farz ederek başlayın; sembolik olduğunu farz edin. Bir psikanalistin koltuğundaki hasta gibi, hikâyenin bizimle konuştuğunu ve bir şeyi söylerken, aslında başka bir şey ima ettiğini farz edin. Korkunun, bilinçli olarak kinayeli veya sembolik olduğunu söylemiyorum; yalnızca birkaç korku yazarının veya korku filmi yönetmeninin kazanmaya çalıştığı bir beceriden bahsediyorum. Yakın zamanda New York'ta, AIP filmleriyle ilgili bir retrospektif çalışması yapıldı (1979) ve retrospektifin amacı, sanatı öne çıkarmaktı, ama bu filmlerdeki sanat beş para etmez. Bu filmlerin nostaljik değeri yüksektir ama kültürel değerlerinin peşinde olanlar, araştırmalarını başka yerlerde yapabilirler. Roger Corman'ın dört günlük çekim programı ve 10.000 dolar bütçeyle, farkında olmadan sanat yaptığını iddia etmek büyük saçmalık olur.

Kinaye unsuru sadece yerleşik, doğuştan gelen ve kaçınılmaz olduğu için işin içindedir. Korku bize çekici gelir, çünkü açıkça söylemekten çekindiğimiz şeyleri, sembolik bir yolla dile getirir. Toplumun, kendimize saklamamızı gerektirdiği duygularımızı açığa çıkarma (evet, açığa çıkarma; şeytan çıkarma değil[7]) fırsa-

7 King, İngilizcedeki exercise ve exorcise kelimeleri arasındaki ses benzerliğine dayalı bir gönderme yapıyor. (çev.)

tı verir. Korku filmi bizi şiddete yönelik gereksiz davranışlarda bulunmak, güç sahibi olmakla ilgili boş hayallerimize boyun eğmek ve en doyumsuz korkularımıza teslim olmak gibi, anormal ve asosyal davranışlardan dolaylı olarak keyif almaya davet eder. Bir korku hikâyesi veya filmi, yabancıları ortadan kaldırmak için bir çeteye katılmanın veya kabile üyesi gibi davranmanın sorun olmadığını söyler. Bu durum, en iyi ve en abartısız biçimde, Shirley Jackson'ın "The Lottery" adlı kısa hikâyesinde yabancı konseptinin, bir kâğıt parçasına çizilmiş basit, siyah bir yuvarlakla sembolleştirilmesiyle ifade edilmiştir. Ancak hikâyeyi sonlandıran taşlama sahnesinde herhangi bir sembolizm yoktur. Kurbanın kendi çocuğu, annesi, "Haksızlık! Haksızlık!" diye çığlıklar atarak ölürken, eline bir taş alır ve annesini taşlayan topluluğa katılır.

Korku hikâyesinin genelde dipsiz kuyulara uzanan, O. Henry tarzı sürpriz bir sonla bitmesi, kazara olan bir şey değildir. Ürkütücü bir kitaba veya filme baktığımızda, "her şey yoluna girecek" gibi bir beklentimiz olmaz. Genellikle, olmasından şüphelendiğimiz şeyin bize anlatılmasını bekleriz (işlerin boka saracağının yani). Genelde korku hikâyesi durumun tam da anlattığım gibi olduğuna dair bolca kanıt sunar ve ben, *Stepford Wives*'ın *(Stepford Kadınları)* finalinde Katharine Ross'un, Stepford Erkekleri Cemiyeti'ne yem olduğunda veya *Night of the Living Dead*'de *(Yaşayan Ölülerin Gecesi)* kahraman siyahi adam, salak şerifin adamları tarafından öldürüldüğünde insanların gerçekten şaşırdıklarını hiç sanmıyorum. Bu, deyim yerindeyse, oyunun bir parçası.

Peki canavarlar? Oyunun o parçasından ne haber? Bu konuya nasıl bir çözüm bulabiliriz? Tam olarak tanımlamasak bile, en azından örneklerle açıklayabilir miyiz? Elimizde, patlamaya hazır bir paket var dostlarım.

Sirklerdeki ucubelere ne demeli? Yüz vatlık çıplak ampullerin ışıkları altında yaşayan o biçimsiz ucubelere? Şu meşhur yapışık

ikizler Cheng ve Eng'e ne dersiniz? O dönem insanlarının çoğu onları birer canavar olarak görüyordu ve hiç şüphesiz, çok daha fazla insan, bu yaratıkların evli oldukları ve hepsinin bir ev hayatı olduğu gerçeğini daha da korkunç buluyordu. Amerika'nın en iğneleyici (bazen de en komik) karikatüristi olan Rodrigues, çift hayatı veya bir hastalık yaşarken seks hayatlarımızda veya tuvalet rutinlerimizde meydana gelen durumlar gibi, hayatımızdaki muhtemelen tüm garip ihtiyaçları gözümüze sokan, *National Lampaon* dergisindeki *Aesop Kardeşler* adlı resimli hikâye köşesinde, yapışık ikizler temasını yeniden ele almıştı. Rodrigues, yapışık ikizlerle ilgili merak ettiğiniz her şeyin cevabını sunuyor ve en karanlık şüphelerinize ışık tutuyordu.

Bütün bunların zevksizlikten kaynaklandığını söylemek doğru olabilir ama bu yetersiz ve basit bir eleştiri olur. *National Enquirer,* trafik kazasında ölenlerin ceset parçalarına ve kesilmiş insan kafalarını mutlu mutlu kemiren köpeklere ait fotoğraflar servis ediyordu ama Amerikan ana akım medyasının tenha köşelerine geri sürüklenmeden önce, ürpertici hikâyeler üzerinden epey iş yapmıştı.[8]

Peki ya diğer biçimsiz ucubeler? Onlar da canavar sayılır mı? Cüceler mesela? Sakallı kadın, şişman kadın, iskelet adam? Zaman zaman hepimiz şunu yaşamışızdır; talaşlarla kaplı, sert, toprak zemin üzerinde, elimizde sosisli sandviçimiz veya pamuk şekerimizle dikilirken, çığırtkan bizi içeri çekmeye çalışır ve genellikle yanında, o yan sanayi insanlardan bir tanesi numune olarak durur. İçeride küçük kız tütüsü giymiş olan şişman kadın, ejder

8 Ve *Enquirer*'da hâlâ hayat var. Hâlâ, Kocaayak'la veya UFO'larla ilgili ilginç hikâyeler gördüğümde dergiyi alıyorum, ama genelde kasada sıra beklerken sayfalara hızla göz atıyor, Lee Harvey Oswald'ın dillere düşen otopsi fotoğrafı veya Elvis'in tabutunun içindeki fotoğrafı gibi zevksizlik abidesi içerikler arıyorum. Yine de, dergide eskiden gördüğümüz "ANNE, KÖPEĞİ PİŞİRİP ÇOCUKLARINA YEDİRDİ" tipi haberlerle şimdikiler arasında dağlar kadar fark var.

kuyruğu modeli saçını şık bir darağacı ilmiği gibi kalın boynuna dolamış olan dövmeli adam veya çivi, metal ve ampul yiyen adam vardır. Belki çoğumuz, içeri girip onları ve tüm zamanların en favori ucubeleri İki Başlı İnek ve Şişedeki Bebek'i görmek için iki, dört veya altı çeyreklik sökülme dürtüsüne teslim olmamışızdır (sekiz yaşımdan beri korku hikâyeleri yazıyorum, ama hayatımda bir kez bile ucube şovuna gitmiş değilim) ama o dürtüyü en az bir kez hissetmişizdir. Ve bazı karnavallarda, şovu 1910 gibi çok eski bir tarihte yasaklandığı için, arkalarda bir yerlerde, Dante'nin *Cehenneminin Dokuzuncu Halkası*'ndan gelen lanetli bir yaratıkmış gibi karanlığa hapsedilen, derin bir çukurun içine atılıp üzerine paçavralar giydirilen bir ucube vardır. Ona, "ebleh" denir ve bir iki çeyreklik fazla ödeyerek, ucubenin yaşadığı çukurun başında durabilir ve onun, canlı bir tavuğun kafasını ısırarak koparmasını, sonra da, başsız tavuk hâlâ ellerinde çırpınırken, hiçbir şey olmamış gibi yutmasını izleyebilirsiniz.

Ucubelerin çok çekici bir yanı vardır; dehşet verici ve yasaklıdırlar. Öyle ki, onları bir korku filminin ana konusu olarak işlemeye yönelik tek ciddi girişim, filmin kısa sürede rafa kaldırılmasıyla sonuçlanmıştır. Tod Browning tarafından, MGM için 1932 yılında çekilen bu filmin adı *Freaks*'tir.

Freaks filmi, bir cüceyle evlenen Cleopatra adlı güzel bir akrobatı konu alır. Tam da E.C.'ye yakışacak şekilde (ki 1932 yılında, E.C.'nin doğmasına daha yirmi yıl vardı), Cleopatra gece yarısında bir kömür madeni kadar kara bir kalbe sahiptir. İlgilendiği şey cücenin kendisi değil, parasıdır. Daha sonraki yıllarda çıkacak çizgi romanlarda gördüğümüz, eşini yiyen tuzak kapılı örümcekler gibi, Cleo da başka bir adamla düşüp kalkmaya başlar ve bu adam, gösterinin en güçlü adamı Herkül'dür. Cleopatra gibi Herkül de en azından lafta iyidir, ama bizim gönlümüz ucubelerden yanadır. Bu iki alçak, Cleo'nun cüce kocasını zehirlemek için

sistematik bir plan uygulamaya başlar. Diğer ucubeler neler olduğunu fark eder ve bu çiftten, neredeyse tarif edilemeyecek kadar korkunç bir intikam alırlar. Herkül öldürülmüştür (Browning'in, aslında, Herkül'ün hadım edildiği bir kurgu yaptığına dair dedikodular vardır) ve güzel Cleopatra, bacakları olmayan, tüylere bulanmış bir kuşkadına dönmüştür.

Browning, bu filmde gerçek ucubeleri kullanmak gibi bir hata yapmıştı. Korku filmlerinde, canavarın sırtındaki fermuarı gördüğümüzde ve işin ciddi olmadığını bildiğimizde gerçekten rahat hissederiz. Filmin final sahnesinde Yaşayan Gövde, Kolsuz Mucize, Hilton Kardeşler (Yapışık İkizler) ve diğerlerinin, çığlıklar atan Cleopatra'nın peşinden, çamurda bata çıka ve düşe kalka ilerlemesi gerçekten çok fazlaydı. MGM'in en yumuşak başlı oynatıcılarından bazıları bile filmi oynatmayı reddetmişti ve Carlos Clarens, *Illustrated History of Horror Pima* adlı kitabında (Capricorn Yayınları, 1968), filmin San Diego'daki bir gösteriminde, "bir kadının çığlıklar atarak koridorda koştuğunu" anlatmıştı. Film, o kadar çok sahne kesildikten sonra gösterime girmişti ki bir film eleştirmeni, filmden hiçbir şey anlamadığını söylemişti. Yine Clarens'in anlattığına göre film bizi Johnny Rotten, Sid Vicious, The Snivelling Shits ve "Pakistanlı tacizi" geleneği de dahil olmak üzere birçok garip şeyle tanıştıran İngiltere'de otuz yıl boyunca yasaklanmıştı.

Şimdilerde *Freaks*, bazı PTV kanallarında ara sıra yayınlanıyor ve ben bunları yazarken, video kaseti de nihayet çıkmış olabilir. Ancak film, korku hayranları arasında ateşli tartışmaların, yorumların ve varsayımların konusu olmuştur ve bu insanların pek çoğu filmi duymuş olmasına rağmen, çok azı seyretmiştir.

4

Ucubeleri şimdilik bir kenara bırakırsak, dünyanın en küçük düşürücü şeyi olarak sınıflandırabileceğimiz kadar korkunç bulduğumuz başka neler var? Mesela, *Dick Tracy*'nin garip kötü adamları var; ki bunların muhtemelen en iyi temsilcisi Sinek Surat (Fly Face) ve Don Winslow'un baş düşmanı Akrep'tir (The Scorpion). Suratı o kadar çirkindir ki, sürekli kapatır (gerçi ara sıra, onu bir şekilde yüz üstü bırakan hizmetkârlarına yüzünü gösterir ve ölümüne korkan hizmetkârlar anında kalp krizi geçirerek düşüp ölür). Benim bildiğim kadarıyla Akrep'in dış görünüşü hiçbir zaman açık edilmemiştir, ama korkusuz Kumandan Winslow, bir defasında, Akrep'in kızının maskesini düşürmeyi başarmış ve maskenin ardından bir cesedin sarkık ve ölü suratı çıkmıştır. Bu tanımlama, etkisi daha güçlü olsun diye, okura italik harflerle sunulmuştur: "*bir cesedin sarkık ve ölü suratı*".

"Yeni nesil" çizgi roman canavarlarının en iyi temsilcileri muhtemelen Stan Lee'nin *Marvel Comics*'i tarafından yaratılanlardır. Örümcek Adam veya Kaptan Amerika gibi süper kahramanların her biri bir düzine tuhaf kötü adamla savaşır. Kolları, ölüm saçan elektrikli süpürgelerinden oluşan ve sürekli dalgalanıp duran bir orman gibi görünen mekânizmalarla çoğaltılmış olan Doktor Ahtapot (çizgi roman dünyasıyla ilgilenen bir sürü çocuk tarafından Doc Ock olarak bilinir), bir tür yürüyen kum tepesi olan Kum Adam, Vulture, Stegron ve hepsinden daha da belalısı olan Doktor Doom. Sürekli olarak yaptığı çılgın, yasak bilim araştırmaları

yüzünden sakat kalmıştır ve artık, yeşil bir pelerin giyen, maskesinin göz yuvalarından, bir ortaçağ kalesinin tepesindeki okçu deliklerinden bakar gibi bakan ve gözeneklerinden perçin çivileri çıkıyormuş gibi görünen, büyük ve şangırtılı bir robota benzemektedir. Yaradılışında canavarlık unsurları bulunan süper kahramanların ömürleri daha kısa oluyor gibi görünüyor. Benim kişisel favorim, Plastik Adam'dır (son derece kuş beyinli olan yardımcısı Woozy Winks de sürekli yanındadır), ama uzun ömürlü olamamıştır. *Fantastik Dörtlü*'deki Reed Richards, Plastik Adam'ın bir benzeridir ve ekip arkadaşı Ben Grimm (diğer adıyla Şey) de katılaşmış bir lav kütlesine benzer, ama bu adamlar istisnadır.

Şimdiye kadar ucubelerden ve kimi zaman karikatürlerde karşımıza çıkan karakterlerden bahsettik ama gelin, kendi gündelik hayatlarımıza biraz daha yaklaşalım. Kendinize, günlük hayatta neleri canavarca veya korkunç bulduğunuzu sorabilirsiniz. Eğer doktor veya hemşireyseniz sizi bu kısımdan muaf tutuyorum, çünkü onlar en büyük sapkınlara şahit oluyorlar. Aynısı polis ve barmenler için de geçerli tabii.

Ama ya geri kalanlarımız?

Şişmanlığı ele alalım. Bir insanın normal sınırları aşıp korkunç olarak adlandırılacak noktaya gelmesi için ne kadar şişman olması gerekir? Büyük beden markası Lane Bryant'tan alışveriş yapan kadın ve takım elbiselerini mağazanın "iri yapılı" adamlara ayrılan reyonundan alan adam, tabii ki de sayılmaz değil mi? Obez bir insan, kalçaları koltuğa sığmıyor diye artık sinemaya veya konsere gidemiyorsa bu, onun canavarlık seviyesine ulaştığı anlamına mı gelir?

Burada tartıştığım şeyin, bir insanın çok şişman kabul edilmesi için ne kadar şişman olması gerektiğinin tıbbi ve estetik yönleri olmadığını veya kimsenin "şişman olma hakkını" sorgulamadığımı anlayacaksınız. Bir yaz günü, postasını almak için yolun karşısına

geçerken gördüğünüz, siyah bir pantolonun içine sıkıştırdığı kıçının yanakları sallanarak birbirine vuran, pantolonun içine sokmadığı beyaz bluzunun altından göbeği hamur gibi sarkan kadından bahsetmiyorum. Ben, fazla kiloların, normallik sınırlarını aştığı ve görgü kurallarına uysa da uymasa da, çaresiz bakışları üzerine çekecek ve bakanları şaşkına çevirecek hale geldiği noktadan bahsediyorum. Bizim gündelik hayatımızda kolaylıkla yaptığımız hareketleri nasıl olup da yapabildiklerine hayret ettiğimiz insanlarla ilgili hem sizin tepkileriniz hem de kendi tepkilerim üzerine tahminlerde bulunuyorum: Bir kapıdan geçmek, araba koltuğuna oturmak, bir telefon kulübesinden evi aramak, ayakkabıları bağlamak için eğilmek, duş almak gibi şeyler.

Bana diyebilirsiniz ki, Steve yine karnavaldaki pembe çocuk tütüsü giyen şişman kadından; minik motosikletler üzerine oturup kalçaları motosikletlerin iki yanından sarkarken, yerçekiminin askıya alındığı bir rüyaymışçasına kamera kadrajından uzaklaştıkları an *Guinness Rekorlar Kitabı* tarafından ölümsüzleştirilen devasa ikizlerden falan bahsediyorsun.

Ancak gerçek şu ki, konu normalliğe geldiğinde değişik bir skalanın uygulandığı, kendi dünyalarında yaşayan insanlardan bahsetmiyorum. İki yüz yirmi kilo olup da, cüceler ve yapışık ikizlerle dolu bir ortamda kendinizi ne kadar garip hissedebilirsiniz ki zaten? Normallik sosyolojik bir kavramdır. İki Afrikalı liderin bir devlet toplantısı için JFK ile bir araya gelmeleri ve sonra uçakta birlikte eve dönmeleriyle alakalı bir fıkra vardır. Afrikalı liderlerden biri şaşkınlıkla, "Kennedy, ne kadar garip bir isim!" der. Aynı şekilde, *The Twilight Zone Alacakaranlık Kuşağı*'nın, "Eye of the Beholder" (Göreceli Güzellik) adlı bölümü, estetik ameliyatı bilmem kaçıncı kez başarısız olmuş, son derece çirkin bir kadını anlatıyordu ve ancak bölümün sonunda anlıyorduk ki bu kadın, insanların garip bir şekilde insana benzeyen domuzlar gibi görün-

düğü bir gelecekte yaşıyordu. Yani, kendi standartlarımıza göre bizim "çirkin" dediğimiz kadın, kendi dünyasında epeyce güzeldi.

Ben, toplumumuzdaki (180 kiloluk işadamları mesela) şişman kadın ve erkeklerden, seyahat için iki uçak koltuğu alan ve iki koltuğun arasındaki kolluğu kaldırarak oturmayı rutin edinmiş olan insanlardan bahsediyorum. Öğle yemeğinde kendine dört hamburger yapan, hamburgerleri sekiz dilim ekmeğin arasına koyarak mideye indiren, garnitür olarak bir kilo, ekstra kremalı patates salatası yiyen ve tatlı olarak da bir Table Tart turtasının üstüne yarım kilo Breyer's dondurması süren kadından bahsediyorum.

1976'da New York'a yaptığım bir iş seyahatinde, Beşinci Cadde üzerindeki Doubleday Kitapçısı'nın döner kapısına sıkışan son derece şişman bir adamı gözlemlemiştim. İnanılmaz iriydi, ince çizgili bir gömlek giymişti, sürekli terliyordu ve sıkıştığı yerde bir bardaktan dökülmüş gibi görünüyordu. Bir zabıta, kitapçının güvenlik görevlisine yardım etmeye geldi ve iki adam kapıyı yerinden oynamaya başlayıncaya kadar homurdanarak ittiler. Sonunda kapı hareket etti ve beyefendi dışarı çıkabildi. Sokakta toplanmış, bu kurtarma operasyonunu izleyen insanların, karnavaldaki ucube çığırtkanı önünde biriken kalabalıktan orijinal Universal filminde, Frankenstein'ın canavarı laboratuvar masasından kalkıp yürümeye başladığı zaman toplanan kalabalıktan farklı olup olmadıklarını o gün de merak etmiştim, hâlâ da ediyorum.

Şişman insanlar canavar mıdır? Veya yüzünde doğum lekesi olan ya da tavşan dudaklı insanlar? Bu ülkede bu insanlardan hiçbiriyle, kendine saygısı olan hiçbir karnavala giremezsiniz; çok sıradandırlar, üzgünüm. Tek elinde veya her iki elinde ya da ayağında altışar parmak olan insanlara ne dersiniz mesela? Ortalıkta bir sürü böyle insan da var. Veya Amerika'daki mahallelerimize inelim biraz da; suratı sivilcelerle dolu birine ne dersiniz?

Sıradan sivilceler tabii ki sorun değil, en güzel amigo kızın bile alnında veya öpülesi ağzının kenarında arada bir iki sivilce çıkabilir. Ben, Japon korku filmlerindeki ne idüğü belirsiz şeyler gibi her yere yayılan, sivilce üstünde sivilce çıkan, bu sivilcelerin çoğunun da kıpkırmızı ve iltihaplı olduğu, kontrolden çıkmış durumlardan bahsediyorum.

Alien filmindeki göğüs kafesi patlama sahnesi gibi, böyle bir manzara da sizi patlamış mısırınızdan soğutmaya yeter. Tek farkı gerçek olmasıdır.

Gerçek hayattaki korkunçluklara dair fikirlerinize henüz dokunmamış olabilirim ve belki de hiç dokunmayacağım ama şimdi, solaklık gibi son derece basit bir şeyi aklınıza getirin. Tabii, solaklara karşı yapılan ayrımcılık başından beri bellidir, o ayrı konu. Nispeten daha modern sıraların olduğu bir liseye veya üniversiteye gittiyseniz bu sıraların sağlakların hüküm sürdüğü dünyanın insanlarına göre tasarlandığını görmüşsünüzdür. Daha eğitim odaklı olan bazı kampüslerde, yapmacık bir jest olarak birkaç tane solak sırası bulundurulur, ama yalnızca o kadar. Kompozisyon yazarken veya sınavlar esnasında solaklar, sınıfın belli bir köşesine toplu halde oturtulurlar ki, yazı yazarken dirsekleri daha normal olan akranlarınınkine çarpmasın.

Ancak durum, ayrımcılıktan biraz daha derindir. Ayrımcılığın kökleri geniş bir alana yayılır ama canavarlığın kökleri hem geniş bir alana yayılır hem de epey derinlere iner. Solak beyzbol oyuncularına genellikle öyle olsalar da, olmasalar da tuhaf gözüyle bakılır.[9] *Left* (sol) kelimesinin Fransızcadaki karşılığı olan *la sinist-*

9 Örneğin, Montreal Expos ve Boston Red Sox takımlarının eski atıcısı Bill Lee'yi ele alalım. Takım arkadaşları tarafından "Uzayadamı" olarak anılırdı ve 1975 yılında, Sox'un flama kazanmasından sonra yapılan kutlamaya katılanları, alandan ayrılırken çöplerini toplamaya teşvik etmesi sebebiyle Boston taraftarları tarafından sevgiyle hatırlanır. Lee'nin "solaklığının" en büyük kanıtı, Red Sox menajeri Don Zimmer'dan "atanmış çöl faresi" diye bahsettiği zaman ortaya çıkmıştı. Olayın hemen ardından Lee, Montreal'e taşındı.

re kelimesi Latinceden türemiştir ve bizim dilimizde "uğursuz" anlamına gelen *sinister* kelimesinin de kaynağıdır. Eski bir batıl inanışa göre, sağ yanınız Tanrı'ya, sol yanınız da diğer malum adama aittir. Solaklar her zaman zan altında kalır. Annem de solaktı ve ağabeyimle bana anlattığına göre, okul yıllarında öğretmenlerinden biri, annemi sol eline bir cetvel bağlayarak, kalemi sağ eliyle kullanmaya zorlarmış. Öğretmen gittiğindeyse annem kalemi tekrar sol eline geçirirmiş, çünkü sağ eliyle yazmaya çalıştığında yalnızca büyük ve çocukça harfler karalayabiliyormuş (hepimizin, Yeni İngilizlerin deyimiyle "aptal elimiz"le yazmaya çalıştığımızda yaşadığımız gibi). Branwell Brontë (Charlotte ve Emily'nin yetenekli kardeşleri) gibi, çok azımız her iki elimizle de düzgün yazı yazabiliriz. Branwell Brontë, iki elini de o kadar iyi kullanabiliyordu ki, aynı anda iki ayrı kişiye iki ayrı mektup yazabiliyordu. Böyle bir yeteneğin canavarlık veya dâhilik olup olmadığını sorgulasak hakkımızdır.

Aslına bakarsanız, insanların fiziksel veya zihinsel tuhaflıklarının hepsi, geçmişin bir noktasında ve belki de günümüzde, canavarlık olarak kabul edilmiştir. Eksiksiz bir listede bulunacak örnekler, saç çizgisindeki V şekilli nokta (bir zamanlar, bir adamın büyücü olduğuna dair kesin bir işaret kabul edilirdi), kadın bedenindeki benler (cadı memesi olarak görülürdü) ve ağır şizofrenidir (hastalıktan mustarip olan kişinin, o veya bu kilise tarafından aziz ilan edildiği durumlara zaman zaman rastlanmıştır).

Canavarlık bizi büyüler, çünkü içimizdeki üç parça takım elbiseli Amerikan Cumhuriyetçisi'ne hitap eder. Canavarlık kavramını severiz ve ona ihtiyaç duyarız çünkü bu kavram, insanoğlu olarak şiddetle arzu ettiğimiz düzenin yeniden teyit edilmesi gibi bir şeydir. Hatta şunu da öne süreyim; bizi korkutan şey, fiziksel veya zihinsel sapkınlıkların kendisi değil, bu sapkınlıkların temsil ettiği düzensizliktir.

İngiltere'nin yetiştirdiği belki de en başarılı bilimkurgu yazarı olan merhum John Wyndham, *The Chrysalids* adlı romanında, bu fikri özetlemişti (roman Amerika'da *Rebirth* adıyla yayımlandı). Hikâye, bana göre, mutasyon ve biçim bozukluğu konusunu en etkileyici şekilde ele alan ve bu konuda II. Dünya Savaşı'ndan bu yana yazılmış en iyi İngilizce eserdir. Romanın genç kahramanının evinde, üzerinde son derece katı vaazlar bulunan bir dizi tabela asılıdır: TANRI'NIN TEK SURETİ İNSANDIR, TANRI'NIN VERDİĞİ BEDENİ SAF TUT, KURTULUŞ SAFLIKTAN GELİR, NORMAL OLAN KUTSALDIR ve en çarpıcı olanı da şudur: DEĞİŞİM GEÇİRENE DİKKAT ET! Sonuçta, canavarlık konusunu tartışırken normal olana duyduğumuz güveni ve inancımızı ifade ediyor, değişik olana karşı tetikte oluyoruz. Korku hikâyesi yazarı statükonun temsilcisidir; ne eksik ne fazla.

5

Tüm bunlardan sonra gelin 1950'li yılların American International Yapım Şirketi'nin filmlerine dönelim. Birazdan, bu filmlerin kinayeli yönleriyle ilgili konuşacağız (sen, arka sıradaki, gülmeyi kes veya hemen burayı terk et), ama şimdilik canavarlık kavramına bağlı kalalım. Eğer kinaye yapacaksak, bu filmlerde bulunmayan bazı şeyleri öne çıkararak hafif bir kinaye yapacağız.

Bu filmlerle aynı dönemde ortaya çıkmasına rağmen rock and roll, ırk bariyerini yıkmayı başarmıştır ve aynı acemi pop hayran grubuna hitap etmelerine rağmen, bu filmlerde tamamen eksik olan şeylerin ne tip şeyler olduğunu fark ettiğinizde şaşırırsınız... "Gerçek" canavarlık açısından yani.

Daha önce de üzerinde durduğumuz gibi, AIP'nin ve AIP'yi taklit etmeye başlayan diğer bağımsız yapım şirketlerinin filmleri, 1950'li yılların sıkıcı atmosferinde film sektörüne tam da ihtiyacı olan taze kanı sağlamıştı. Milyonlarca gence, evdeki televizyonlarında göremeyecekleri yeni şeyler sunmuş ve nispeten daha rahat öpüşecekleri bir yer sağlamıştı. *Variety* dergisinin "bağımsızlar" olarak adlandırdığı bu filmler, tüm savaş bebeklerine iflah olmaz bir film bağımlılığı kazandırmış ve onları, *Easy Rider (Özgürlüğün Bedeli)*, *Jaws*, *Rocky*, *Goodfather (Baba)* ve *The Exorcist* gibi çok daha farklı filmlere hazırlamıştır.

Ama nedir bu canavarlar?

Ah, bir sürü sahte canavar var elimizde zaten: Uzaylı adamlar, dev sülükler, kurtadamlar, köstebek insanlar (bir Universal

filminde vardı) ve düzinelercesi. Ancak AIP bu filmler aracılığıyla nabız yoklarken gerçek korkuyla ilgili hiçbir şey göstermemişti. En azından, savaş bebeklerinin bu kavrama yükledikleri duygusal anlamla örtüşecek hiçbir şey. Bu, önemli bir nitelik olduğunan italik harflerle yazılmayı hak ettiği konusunda benimle hemfikir olacağınızı düşünüyorum.

Bu çocuklar (yani biz) atom bombasının yarattığı ruhsal sıkıntıyı biliyorlardı, ama hiçbiri gerçek bir fiziksel noksanlık veya mahrumiyet yaşamamıştı. Bu çocukların yalnızca birkaçı savaşta babaları veya amcalarını kaybetmişlerdi. Sayıları fazla değildi.

Ve bu filmlerde şişman, üstü başı siğillerle veya kenelerle dolu, sivilceli, burunlarını karıştırıp spor arabalarının güneşliklerine süren, cinsel sorunlar yaşayan, gözle görülür herhangi bir fiziksel bozukluğu olan çocuklar yoktu (gözü bozuk olduğu için gözlük takan bile yoktu. AIP'nin korku ve yaz filmlerinde rol alan tüm çocuklar çok iyi görüşe sahipti). Bazen, Nick Adams'ın oynadığı karakterler gibi şahin gibi sevimli bir şekilde tuhaf davranan bir çocuk görebilirdiniz ve bu çocuk genelde, diğerlerine göre biraz daha kısa olur, şapkasını bir beyzbol tutucusuymuşçasına ters takmak gibi cüretkâr ve çılgınca şeyler yapardı ve çatlak, deli veya scooter gibi lakapları olurdu, ama olup olacağı bu kadardı.

Bu filmlerin çoğu Amerika'nın küçük kasabalarında, izleyiciye en tanıdık gelecek ortamlarda geçerdi ama tüm bu "bildiğimiz kasabalar", Öjeniklerden oluşan bir ekip film çekilmeden bir gün önce gelmiş ve ne kadar peltek, doğum lekeli, topal ve göbekli insan varsa (veya kısaca Frankie Avalon, Anette Funicello, Robert Young veya Jane Wyatt gibi görünmeyen ne kadar insan varsa) hepsini topluca ortadan kaldırmışçasına ürpertici görünüyordu. Tabii ki, bu filmlerin çoğunda rol alan Elisha Cook Jr. her zaman biraz garip görünürdü ama ilk sahneden öldürülen de hep o olurdu; o yüzden onu saymama gerek yoktur diye düşünüyorum.

Rock and roll ve yeni gençlik filmleri *I Was a Young Werewolf*'tan (*Genç Kurtadam*) tutun da *Rebel Without a Cause*'a (*Asi Gençlik*) kadar tüm filmler "verdikleri savaşı" hikâyelerle efsaneleştirebilecek rahatlığa henüz ulaşmış olan yaşlı neslin üzerine çalıların arasından fırlayan bir timsah gibi çullanmıştı. Hem bu yeni müzik türü hem de bu filmler, yaklaşmakta kurtadama dönüşmeden önce okul ceketini çıkaracak kadar bile okuluna saygısı olmayan Michael Landon da olan bir gençlik depreminin öncü çokları gibiydi. Little Richard da kesinlikle rahatsızlık vericiydi ama bunların hiçbiri, Fish Cheer'ın Woodstock konserinin veya *The Texas Chainsaw Massacre*'ında Deri Surat'ın McCulloch marka testeresiyle doğaçlama ameliyat yapmasının yanına bile yaklaşamazdı.

O dönem, tüm ebeveynlerin genç kabadayıların korkusuyla tir tir titrediği bir dönemdi. "Bildiğimiz kasabadaki" şekerleme dükkânının kapısına yüklenen mahallenin efsane kabadayısı, Vitalis veya Brylcreem briyantinle şekillendirilmiş saçları, motosiklet montunun omuzluğuna sıkıştırılmış bir paket Lucky, ağzının kenarında yeni çıkmış bir sivilce ve arka cebinde yepyeni bir sustalıyla dövebileceği bir çocuk, rahatsız edip sokak ortasında utançtan yerin dibine sokabileceği bir ebeveyn, taciz edebileceği bir kız veya tecavüz edip öldürebileceği bir köpek veya bunun gibi bir şeyler bekliyor. Bu bir zamanlar korku salan imaj, James Dean'i ve/veya Vic Morrow'u ortaya çıkarmış, onlardan yirmi yıl sonra da hop!, Arthur Fonzarelli türemişti. Ancak bu dönemde popüler basına mensup gazete ve dergiler, bundan birkaç yıl önce her yerde komünistler gördüğü gibi her yerde genç kabadayılar görüyorlardı. Bu gençlerin giydiği zincirli çizmeleri ve paçası kıvrılmış pantolonları Oakdale, Pineview ve Centerville sokaklarında, Iowa'nın Mundamian bölgesinde ve Maine'in Lewiston şehrinde görmek mümkündü. Korku salan kabadayı imajı uzun

süre devam etti. Marlon Brando, *The Wild One (Kanlı Hücum)* filminde, bu boş kafalı nihilistin sesi olan ilk kişi olmuştu. "Neye isyan ediyorsun?" diye soruyordu kız. Marlon'un cevabı şöyleydi: "Sende neler var?"

Bu, 1941'de Almanya'ya yapılan operasyonlara bir bombardıman uçağının göbeğinde katılıp hayatta kalmayı başarmış ve şu anda tek isteği, Power-Flite şanzımanlı Buick arabalar satabilmek olan, Kuzey Carolinalı Ashton Heights için kötü haber gibi görünüyordu. Bu adam için ticaret odası üyelerinin hiçbir cazibesi yoktu.

Ancak, en başta korkulduğu kadar çok sayıda komünist ve beşinci kolcu olmadığının ortaya çıkması gibi, korku salan kabadayının da bir parça abartılmış olduğu kanıtlandı. Savaş bebekleri son tahlilde, aileleri ne istiyorsa onu istiyorlardı. Ehliyet almak, şehirde iş ve banliyöde ev sahibi olmak, evlenmek, sigortalanmak, kuru bir koltukaltı, çocuk sahibi olmak, taksitlerini ödeyebilmek, temiz sokaklar ve temiz bir vicdan gibi şeyler istiyorlardı. İyi insanlar olmak istiyorlardı. Son sınıf korosu ve SLA[10] birbirlerine çok uzaktı, "bildiğimiz kasaba" ve Mekong Deltası da birbirlerine çok uzaktı ve bilinen tek tiz gitar şarkısı da, Marty Robbins'in country ve batı müziği albümündeki teknik bir hatanın sonucuydu. Bu çocuklar, okulların kıyafet yönetmeliklerine uyuyorlardı. Uzun favorili erkeklere gülünürdü ve tahta topuklu ayakkabı veya mini slip iç çamaşırı giyen erkeklerle nonoş diye acımasızca dalga geçilirdi. Eddie Cochran "o kıvrık paçalı, çılgın, pembe pantolon" diye şarkı yapabilirdi ve bu çocuklar o müzik albümünü alırlardı, ama o pantolonu asla. Savaş bebekleri için normal olan kutsaldı. İyi insanlar olmak istiyorlardı. Değişik olana karşı tetikteydiler.

Ellili yılların korku filmlerinde yalnızca bir tane ucube olabilirdi, yalnızca bir mutasyon. Böyle şeylere asla inanmayanlar ebe-

---

10 Symbionese Liberation Army (Simbiyonez Özgürlük Ordusu) 1970'li yıllarda Amerika'daki devrimci örgüt. (ed.)

veynlerdi. İyi insan olmak isteyen çocuklar her zaman nöbetteydi (özellikle de, "bildiğimiz kasabanın" tenha yollarına tepeden bakan kayaların üzerinde). Mutantları yok eden ve dünyayı kulüp dansları ve Hamilton Beach mikserleri için yeniden güvenli hale getirenler çocuklardı.

Savaş bebekleri için ellili yılların korkuları (belki atom bombasının düşüşünü beklemenin verdiği ruhsal gerilim hariç) sıradan korkulardı. Ve gerçek korku kavramı, karnı tok insanlar için imkânsız bir şeydi belki de. Savaş bebeklerinin hissettikleri korkular, küçük ölçekli korkulardı ve bu bağlamda, AIP filmlerinin yükselişe geçmesini sağlayan *I Was a Teenage Werewolf* ve *I Was a Teerage Frankenstein* filmleri, bir parça ilgi çekici hale gelmişti.

Werewolf (Kurtadam) filminde Michael Landon, yakışıklı ama suratsız ve asabi bir lise öğrencisini canlandırıyordu. Filmde, bu lise öğrencisi özünde iyi bir çocuktur, ama ta ki okuldan uzaklaştırılacak noktaya gelene kadar. Sağda solda kavgalara karışır (Televizyonda Hulk'un ikinci kişiliği olan David Banner gibi, aslında kavgaları başlatan da hiçbir zaman Landon olmaz.) Bir gün, şeytani bir adam olduğu sonradan oraya çıkan bir psikiyatriste (*I Was a Teenage Frankenstein* filminde, Victor Frankenstein'ın deli torununu oynayan Whit Bissell tarafından canlandırılan karakter) gider. Landon'ı, insan gelişiminin en erken seviyelerine (mağara adamı Ally Oop seviyesine mesela) döndürebileceği bir denek olarak gören Bissell, hipnoz yöntemiyle Landon'ı iyice ilkelleştirir ve sorunu tedavi etmek yerine kasten daha da kötüleştirir.

Bissell'in deneyleri, hayallerinin veya en kötü kâbuslarının da ötesinde bir başarıya ulaşır ve Landon, kudurmuş bir kurtadama dönüşür. 1957'de lise çağında olup da, bu dönüşümü ilk kez izleyen bir çocuk için bu çooook kötü bir şeydir. Landon, iyi bir insan olmak istiyorsanız asla olmamanız gereken şeyin büyüleyici bir şekilde vücut bulmuş haline dönüşmüştür. Tıpkı babanızın

geçmişte yaptığı gibi okulda insanlarla iyi geçinmek, Ulusal Onur Topluluğu'na katılmak ve öğrenci kulüplerine girerek sürekli bira içebileceğiniz iyi bir üniversiteye kabul edilmek istiyorsanız, asla olmamanız gereken şeye dönüşmüştür. Landon'ın suratı kıllarla kaplanır, dişleri uzar ve ağzından, Burma-Shave tıraş köpüğüne benzer köpüklü bir madde akmaya başlar. Spor salonundaki denge tahtasında tek başına egzersiz yapan bir kızı gözetler ve Landon'ı bu halde gören biri, tepeleme çakal bokunun içinde yuvarlanıp durmuş azgın bir kokarca gibi koktuğunu hayal edebilir. Bu adam, bırakın düğmeli bir Ivy League gömleği giymeyi, Akademik Yeterlilik Testleri'ni bile zerre kadar umursamıyordu. Tamamen kafayı yemişti.

Filmin muazzam bir gişe başarısı yakalamasının bir sebebi de, iyi insanlar olmak isteyen savaş bebeklerine hissettirdiği serbestlik ve temsil edilme duygularıdır. Landon, jimnastik mayolu kıza saldırdığında, izleyenler adına sosyal bir beyanda bulunmuş olur. Ancak izleyenler de olaya korkuyla tepki verir, çünkü psikolojik açıdan bakıldığında film bir dizi uygulamalı ders gibidir. "Okula gitmeden önce tıraş olun"dan tutun da, "asla spor salonunda tek başınıza egzersiz yapmayın"a kadar birçok konuda.

Sonuçta, canavarlar her yerde.

6

Psikolojik düzeyde bakıldığında *I Was a Young Werewolf* filmini, ilk derste bayrağı selamlamak için ayağa kalktığınızda pantolonunuzun düştüğünü gördüğünüz bir kâbusun daha da abartılmış hali olarak düşünürsek (aşırı kıllı bir yabancının, kasaba lisesindeki akranlarımızı tehdit etmesi), *I Was a Teenage Frankenstein* filmini de tüm salgı bezlerinin iflas etmesiyle ilgili, hastalıklı bir hikâye olarak düşünebiliriz. Bu, her sabah aynanın karşısına geçip, gece baş göstermiş olan yeni sivilcelerine bakan ve Dick Clark ne derse desin, Stri-Dex ilaç pedlerinin bile sorunu çözemeyeceğini hüzünlü bir şekilde fark eden tüm on beş yaş çocuklarına göre bir filmdir.

Dönüp dolaşıp sivilcelerden bahsettiğimi söyleyebilirsiniz. Haklısınız da. Ellili yıllara ve altmışlı yılların başına ait tüm korku filmlerini (*Psyco [Sapık]* filmine kadar diyelim) pek çok açıdan tıkanmış gözeneklerin zafer türküleri olarak görürüm. Daha önce de söylediğim gibi, karnı tok insanlar için gerçek korkunun imkânsız olduğunu düşünüyorum. Aynı şekilde, Amerikalıların fiziksel deformasyon kavramı da son derece dar olduğundan, sivilceler Amerikalı ergenin gelişmekte olan psikolojisi üzerinde çok büyük etkiye sahiptir.

Tabii aranızda, doğuştan gelen bir kusuru olup da kendi kendine, “Bana deformasyondan bahsetme, aşağılık herif!” diye homurdanan biri olabilir. Yumru ayaklı burnu olmayan, ampütasyon geçirmiş kör Amerikalıların (Amerika’daki körlerin,

McDonald's'ın "Gözlerinizi patateslerimizden ayırmayın" dediği reklam müziğini ayrımcılık olarak algılayıp algılamadıklarını hep merak etmişimdir) varlığını inkâr etmiyorum. Tanrı'nın, insanın ve doğanın sahip olduğu dehşet verici fiziksel deformasyonların yanında birkaç sivilce, şeytantırnağı gibi kalır. Ayrıca şunu da belirtmeliyim ki, Amerika'da fiziksel deformasyonlar bir kural değil, istisnadır (şu ana kadar hep öyleydi en azından). Amerika'nın herhangi bir sokağında yürüyün ve etrafta gördüğünüz fiziksel deformasyonları sayın. Beş kilometre yürüdükten sonra bir düzineden fazla deformasyon sayabiliyorsanız ülke ortalamasını epey aşmışsınız demektir. Dişleri dişeti çizgisine kadar çürümüş kırk yaş altı insanlar, şiddetli açlık yüzünden karınları balon gibi şişmiş çocuklar, suçiçeği yaraları taşıyan insanlar bulmaya çalışın; boşuna ararsınız. Bir A&P markete girdiğinizde suratlarına iltihaplı yaralar veya kollarında ya da bacaklarında tedavi edilmemiş tekrarlayan bacak ülserleri olan insanlar göremezsiniz. Broad&Main'in köşesinde bir Kafa Kontrol İstasyonu kurun ve yüz kişinin kafasını kontrol edin; yalnızca dört veya bel kişinin kafasında canlı bitler bulabilirsiniz. Bu ve benzeri hafif hastalıklara kırsal kesimlerde veya yoksul mahallelerde rastlarsınız, ama banliyö ve şehirlerde yaşayan insanlar iyi görünümlüdür. Kişisel bakım kurslarının yaygınlaşması, sürekli büyümekte olan kişisel gelişim ekolü (Emma Bombeck'in dediği gibi, "Ben biraz daha iddialı olacağım kusura bakmazsanız,") ve günümüzde sürekli olarak yaygınlaşan kendine dönme hobisi, Amerikalıların, dünyanın büyük bir kısmında olduğu gibi, hayattaki gerçek meseleleri çoktan çözmüş olduklarının işaretidir. Hayatta kalma mücadelesi gibi.

Ciddi beslenme bozukluğundan mustarip birinin Ben İYİYİM, Sen İYİSİN muhabbetini çok umursayacağını veya düşük geliriyle karısını ve sekiz çocuğunu geçindirmeye çalışan birinin, Werner Erhard'ın öğretilerini veya bedensel gerilimi azaltan kas masajı

tekniğini umursayacağını hiç sanmıyorum. Yakın zamanda Joan Didion, altmışlı yıllardaki spritüal arayışıyla ilgili bir kitap yazdı. Zengin insanlar için son derece ilginç bir kitap olduğunu düşünüyorum. Sinir krizini Hawaii'de geçirme lüksüne sahip olan zengin, beyaz bir kadının hikâyesi, sivilcelere kafa takmanın yetmişlerdeki karşılığı.

İnsan deneyimlerinin ufku daraldıkça, bakış açısı da değişir. Altı aylık rutin kontrollerin, penisilinin ve hayat boyu ortodonti tedavisinin olduğu bir dünyada güvende olan (atom bombası haricinde) savaş bebekleri için sivilceler sokaktaki veya okuldaki insanların görebileceği birinci derece fiziksel deformasyon haline gelmişti, çünkü diğer deformasyonların icabına bakılmıştı zaten. Ortodontiden bahsetmişken, yoğun ve hatta boğucu baskıların olduğu bu dönemde diş teli takmak zorunda kalan çocuklar bunu bir fiziksel deformasyon olarak görüyorlardı. (Ara sıra, okul koridorlarında, "Hey, metal ağızlı!" diye bağıran çocukları duyabilirdiniz.) Ancak çoğu insan diş tellerini yalnızca bir tedavi şekli olarak görüyordu ve bunun, kolu askıya alınmış bir kızın veya dizine bandaj yapılmış bir futbol oyuncusunun durumundan farklı olduğunu düşünmüyorlardı.

Ama sivilcenin tedavisi yoktu.

Ve sonra *I Was a Teenage Frankenstein* filmi çıktı. Bu filmde Whit Bissell, ölen yarışçıların ceset parçalarını topluyor ve Gary Conway'in canlandırdığı yaratığının bedenini oluşturuyordu. Artan parçalar, evin altındaki timsahlara atılıyordu. Tabii Bissell'ın da sonunda bu timsahlara yem olacağını önceden tahmin ediyor ve hayal kırıklığına da uğramıyorduk. Vissell bu filmde tam bir şeytandı, kötülüğün sınırlarını zorlarken, "Ağlıyor, gözyaşı kanalları bile çalışıyor... Ağırbaşlı bir adamsın sen. Öyle olduğunu biliyorum. Çünkü o başı oraya ben diktim," diyordu. Ancak filmde dikkatleri çeken ve filmi ana akıma taşıyan kişi,

talihsiz Conway'di. Bissell'ın şeytanlığı gibi, Conway'in fiziksel deformasyonu da neredeyse saçma denecek kadar korkunçtu. Suratını kontrolden çıkan sivilceler basmış bir liseliden çok daha korkunç görünüyordu. Suratı, içinde parçalanmış bir gözün deli gibi dönüp durduğu, kabartmalı bir dağlık bölge haritası gibi yumru yumruydu.

Ve yine de bu hantal yaratık, rock and roll'un tadını çıkarmayı bildiğine göre o kadar da kötü olamazdı, değil mi? Canavarla tanışmıştık ve Peter Straub'un *Hayalet Hikâyesi'nde* belirttiği gibi, o bizdi.

İlerleyen zamanlarda canavarlıkla ilgili söyleyeceğimiz çok şey olacak ve umuyorum ki, *I Was a Young Werewolf* veya *I Was a Teenage Frankenstein*'dan daha adam akıllı şeyler üzerine konuşacağız, ama bence şunu kabul etmek gerekir ki, anlattığım bu Kanca'nın hikâyeleri, en basit halleriyle bile pek çok şey başarmıştır. Hem de böyle bir şey için hiç uğraşmadan. Kinaye ve arınma bir arada sunulur, ama bunun tek sebebi, korku hikâyesi yazarının normların temsilcisi olmasıdır. Bu, gerçek korkunun daha ziyade fiziksel yönüdür ve bilinçli olarak daha sanatsal olan eserler için de bu özelliğin geçerli olduğunu göreceğiz, ancak tartışmamızın odağını korku ve dehşetin mitik özelliklerine çevirirsek daha rahatsız edici ve şaşırtıcı ilişkiler bulabiliriz. Ancak bu noktaya varabilmek için en azından bir süreliğine filmlerden uzaklaşmamız ve modern korku türünün temelinde büyük yer sahibi olan üç romana odaklanmamız gerekir.

– Üçüncü Bölüm –

TAROT'UN HİKÂYELERİ

"Ölmeyen şey" konsepti, fantastik edebiyatın en yaygın temalarından biridir. *Beowulf*'tan tutun da Poe'nun M. Valdemar ve "Gammaz Yürek"le ilgili hikâyelerine, Lovecraft'ın *Cool Air*'ine Blatty'nin ve hatta, Tanrı bizi korusun, John Saul'un eserlerine kadar her yerde karşımıza çıkan "ölmeyen şey" konsepti, bu alanın en çok tutulan içeriklerinden biridir.

Bu bölümde bahsedeceğim üç roman, o ölümsüzlüğe gerçek anlamda ulaşmıştır diyebiliriz ve bana kalırsa, bu üç romanı anlamadan, 1950-1980 yılları arasındaki korkuyu tamamen anlamak mümkün değildir. Bu üç kitap da, ömürlerinin yarısını İngiliz Edebiyatı'nın "klasikler" olarak kabul ettiği o parlak dairenin dışında geçirmiştir ve bunun muhtemelen iyi bir sebebi vardır. *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*, Robert Louis Stevenson tarafından büyük bir heyecanla, yalnızca üç gün içerisinde yazılmıştır. Hikâye karısını o kadar korkutmuştur ki, Stevenson ilk hikâye müsveddesini şöminesinde yakar ve üç gün içinde, tüm hikâyeyi baştan yazar. *Drakula,* mektuplardan oluşan bir roman çerçevesinde gelişen, heyecan yüklü bir melodramdır (Wilkie Collins'in son büyük esrar/gerilim romanını yazmasından yirmi yıl öncesinden beri son nefeslerini vermekte olan bir toplama eser). Bu üç romandan en kötü şöhretli olanı *Frankenstein*, on dokuz yaşında bir kız tara-

fından kaleme alınmıştır ve içlerinde en iyi yazılmış olan roman olmasına rağmen, en az okunan da odur ve romanın yazarı, bir daha asla aynı hız, kalite, başarı ve cesaretle yazamamıştır.

En acımasız eleştiriler ışığında değerlendirdiğimizde, bu üç roman da dönemlerinin popüler romanlarından fazlasına sahip değildir ve onları, M. G. Lewis'in yazdığı *The Monk* veya Collins'in *Armadale* romanı gibi benzerlerinden ayıran çok az şey vardır. Bu gibi kitapları, öğrencilerine derslerde bu kitapları okutan gotik edebiyat öğretmenleri haricinde kimse hatırlamaz. Öğrenciler de bu kitaplara başlarda temkinli yaklaşır, sonra da onları bir çırpıda yalayıp yutarlar.

Ancak bu üç roman özeldir. Kitaplardan ve filmlerden oluşan bir gökdelenin temelinde yer alırlar. "Modern korku hikâyeleri" olarak nam salan, şu yirminci yüzyıl gotiklerinin oluşturduğu gökdelenden bahsediyorum. Bunun da ötesinde, bu üç romanın her birinin merkezinde, Burt Hathlen'ın "masal havuzu" olarak tanımladığı, romanları okumayan ve filmlere gitmeyen insanların bile bir şekilde dahil olduğu o kurgusal edebiyat topluluğunun bir üyesi haline gelen bir canavar dikilir (kambur duruyor da olabilir). Aklımızdaki en belirgin kötülük kavramlarını temsil eden, kusursuz bir tarot destesi gibi, tüm bu canavarlar muntazam bir şekilde önümüze dizilir: Vampir, kurtadam ve isimsiz yaratık.

En bilinen mitik figür olan hayaleti de beraberinde getirecek bu tarot destesini mükemmel şekilde tamamlayabilecek olmasına rağmen, Henry James'in o harika, doğaüstü dehşet romanı *Yürek Burgusu* bu destenin dışında bırakılmıştır. Bu romanı dışarıda bırakmamın iki sebebi var: Birincisi, sıkı sıkıya örülmüş psikolojik mantık ağına rağmen, Amerika'nın kitle kültürü ana akımı üzerinde herhangi bir etki yaratamamış olması. Arketip olarak Sevimli Hayalet Casper'ı falan tartışsak daha verimli olur. İkincisi, hayalet (*Frankenstein*'ın canavarı, Kont Drakula ve Edward

Hyde'ın temsil ettiklerinin aksine) bence ne kadar harika olursa olsun, tek bir romanla sınırlandırılamayacak kadar geniş bir alana etki eden bir arketiptir. Hayalet arketipi doğaüstü kurgunun Missisipisi'dir ve zamanı geldiğinde üzerine konuşacak olsak da konuyu tek bir kitaba bağlı kalarak özetlemeyeceğiz.

Tüm bu kitapların (*Yürek Burgusu* da dahil olmak üzere) belli başlı ortak noktaları vardır ve hepsinin ele aldığı anafikir, korku hikâyesinin en temelinde yatan fikirdir: Sırları açıklamak ve olayları anlatmamak her zaman en iyisidir. Buna rağmen Stevenson, Shelley ve Stoker (ve James de) bize o sırrı açıklama sözü verirler. Ve bunu da çeşitli başarı seviyelerinde gerçekleştirirler ve hiçbirinin de başarısız olduğu söylenemez. Belki de bu yüzden romanları her zaman canlı kalmış ve önemlerini korumuştur. Her halükârda onlar hep oradadır ve bu adamlarla herhangi bir ilginiz olmadan, bu türde bir kitap yazmanız imkânsızdır. Olay tamamen köklerle ilgili. Büyükbabanızın yemekten sonra kollarını sıvayıp sundurmada oturarak pipo içmeyi sevdiğini bilmek size bir şey kazandırmayabilir ama onun, 1888'de Polonya'dan New York'a göç etmiş olduğunu ve demiryollarının yapımına yardım ettiğini bilmek işinize yarayabilir. Hiç yoktan, sabahları yaptığınız metro yolculuklarına farklı bir gözle bakmaya başlarsınız. Aynı şekilde, o kırmızı kafalı İrlandalı Abraham Stoker'dan bahsetmeden, Christopher Lee'nin *Drakula*'sını tam olarak anlamanız mümkün olmaz.

Yani bütün olay köklerde.

2

Frankenstein, İncil de dahil olmak üzere, diğer tüm eserlerden daha fazla filme konu olmuştur. Bu filmler arasında, *Frankenstein, The Bride of Frankenstein (Frankenstein'ın Gelini), Frankenstein Meets the Wolf-Man (Frankenstein Kurtadam'la Tanışıyor), The Revenge of Frankenstein (Frankenstein'ın İntikamı), Blackenstein* ve *Frankenstein 1970* gibi yapımlar bulunur ki, bu isimler de sayı olarak yeterince fazladır. Bu bilgilere bakarak romanı özetlemek pek de gerekli değilmiş gibi duruyor, ama daha önce de dediğim gibi, roman pek fazla okunmuyor. Milyonlarca Amerikalı bu ismi biliyor (gerçi sayıları hâlâ, artık bir halk kahramanı haline gelmiş olan Ronald McDonald'ın sayısını bilenlerden fazla değil), ama bu insanların çoğu, Frankenstein'ın canavarın kendisi değil de onu yaratan adamın ismi oluğunu bilmiyor. Bu bilgi, kitabın, Hathlen'ın Amerikan "masal havuzundan" ayrılmak yerine, ona dahil olduğu fikrini de güçlendiriyor. Bu, Billy the Kid'in tüm kurbanlarını muhtemelen arkalarından vuran, melon şapkalı, frengi hastası, New Yorklu bir muhallebi çocuğu olduğunu iddia etmek gibi bir şey. İnsanlar bu tip gerçeklerle ilgileniyor, ama sezgisel olarak. Şu anda önemli olanın bu gerçekler olmadığına karar veriyorlar. Başka bir zaman, herhangi bir önem teşkil etmişlerse tabii. Sanatı, onunla ilgilenmeyen insanlar için bile dikkate alınması gereken bir güç haline getiren şey, hikâyelerin gerçekleri sürekli olarak yutmasıdır ve hiç hazımsızlık çekmeyip biraz bile geğirmemesidir.

Mary Shelley'nin romanı biraz daha yavaş ve geveze bir melodramdır. Romanın teması geniş, özenli ve oldukça basit çizgilerle oluşturulmuştur. Romanın gelişimi, naif bir münazara öğrencisinin kendi iddiasını geliştirmeye çalışmasına benzer bir yol izler. Kendisinden esinlenilerek yapılan filmlerin aksine, romanda şiddet içeren sahnelerin sayısı azdır ve Universal günlerindeki (Forry Ackerman'ın büyüleyici bir ifadeyle "Karloff-filmleri" olarak adlandırdığı filmler) dilsiz canavarın aksine, Shelley'nin canavarı, İngiliz Parlamentosu'ndaki akranları veya televizyondaki bir sohbet programında Dick Cavett'la kibarca tartışan Willam F. Buckley gibi tok sesli ve dengeli cümleler kurarak konuşur. Karloff'un küreğe benzeyen alnı ve aptal bir kurnazlıkla bakan çökük gözleriyle fiziksel açıdan ezici bir yapıya sahip olan canavarının aksine, daha akılcı bir canavardır ve kitabın hiçbir sayfasında, Karloff yapımı *The Bride of Frankenstein*'daki boş ve ölü bir ifadeyle, ağır ağır söylenen, "Evet... Ölü... Ben ölüyü... Severim," repliği kadar soğuk bir şey yoktur.

Bayan Shelley'nin romanının alt başlığı "Modern Prometyus"tur ve söz konusu Prometyus, Victor Frankenstein'dır. Ingolstadt'ta üniversiteye gitmek için aile ocağını geride bırakıp (ve yazarın, korku türünün en meşhur kılıçlarından birini bilemeye başladığını anlarız: "İnsanoğlunun Bilmemesi Gereken Bazı Şeyler Vardır") üniversitede aklına galvanizm ve simyayla ilgili bir sürü çılgınca ve tehlikeli fikir sokulur. Tabii ki kaçınılmaz sonuç, J. C. Whitney otomotiv kataloğundakilerden bile fazla parça kullanarak bir canavar yaratmak olur. Frankenstein, uzun ve hezeyanlı bir çalışmalar serisi sonucunda bu canavarı yaratmayı başarır ve bu sahnelerde Shelley en kuvvetli anlatımını sergiler.

Görevin tamamlanması için yapılması gereken mezar hırsızlığı sahnesinde, "Kutsanmamış mezarların rutubeti içinde debelenerek veya cansız balçığa hayat vermek için, canlı hayvanlara eziyet

ederek günlerimi geçirdiğim şu gizli çalışmanın getirdiği korkuları kim anlayabilir? Elim ayağım titriyor ve hatıralarım gözlerimin önünden akıp gidiyor... Mezarlardan kemikler topladım ve bu kirli parmaklarımla insan bedeninin en büyük sırlarını taciz ettim. Pisliklerle dolu icatlarım için atölyemi kurdum, çalışmalarımın ince detaylarıyla uğraşmaktan gözlerim yuvalarından fırladı," der.

Deneyin tamamlanmasının ardından Frankenstein'ın gördüğü rüyayı şöyle anlatır:

> Elizabeth'i Ingolstadt sokaklarında gayet sağlıklı bir şekilde yürürken gördüğümü sandım. İçim rahatlamış ve şaşkın bir halde ona sarıldım ama dudaklarına ilk öpücüğü kondurduğum anda dudakları ölümün rengini aldı, yüz hatları değişmeye başladı ve ben, ölen annemin cesedini kollarımda tutuyor olduğumu düşündüm. Cesedi bir kefen sarıverdi ve kumaşın altında sürünen solucanları gördüm. Korku içinde uyandım. Alnımı soğuk ter damlaları kaplamıştı ve dişlerim birbirine vuruyor, tüm kaslarım seğiriyordu. Ayın soluk ve sarı ışığı panjurların arasından içeri girdiğinde, perişan haldeki o şeyi, kendi yarattığım sefil canavarı gördüm. Yatağımı çevreleyen perdeyi kaldırdı ve gözleri (onlara göz denebilirse tabii) bana kilitlenmişti. Yanaklarını kırıştıran bir sırıtmayla ağzını açtı ve anlayamadığım bir şeyler söyledi.

Victor bu rüyaya, akıl sağlığı yerinde olan her adamın vereceği tepkiyi verip, çığlıklar atarak gecenin karanlığına doğru koşar. Shelley'nin romanının geri kalanıysa bir Shakespeare trajedisi gibidir. Hikâyenin klasik tutarlılığı yalnızca, Bayan Shelley'nin son ölümcül hatanın nerede gizleneceğine karar verememesiyle

bozulur. Hata, Victor'un kibirinde mi (yalnızca Tanrı'nın sahip olduğu bir gücü gasp etmek), yoksa canavara gözlerini hayata açmasını sağlayan hayat ışığını bahşettikten sonra yaptıklarının sorumluluğunu alamamasında mı gizlidir?

Canavar, yaratıcısından intikam almaya onun kardeşi William'ı öldürerek başlar. William'ın gidişine çok da üzülmeyiz. Bu arada canavar kendisiyle arkadaş olmaya çalıştığında William şu cevabı vermiştir: "Sefil canavar! Bırak beni! Babam hükümet memuru M. Frankenstein ve seni cezalandıracak. Sakın beni burada tutmaya kalkma!" Bu, William'ın yaptığı son züppe şımarıklığı olur. Çocuğun dudaklarından yaratıcısının ismini duyan canavar, çocuğun o şımarık küçük boynunu kırıverir.

Frankenstein malikânesindeki masum hizmetkâr Justine Moritz, teşebbüs edilen suçla suçlanıp asılınca talihsiz Frankenstein'ın suçluluk duygusu ikiye katlanır. Olaydan kısa süre sonra canavar, yaratıcısının yanına gider ve hikâyeyi anlatır.[1] Neticede canavar bir eş istemektedir. Frankenstein'a, eğer dileği yerine getirilirse eşini alıp oradan gideceğini ve ikisinin, boş bir arazide ömürlerini geçireceklerini (o zamanlar New Jersey henüz piyasada olmadığı için Güney Amerika önerilir), insanların gözünden ve zihninden tamamen uzaklaşacağını söyler. Canavarın sunduğu tehditkâr alternatifse dehşetin hüküm sürmesidir. Canavar, varoluşuyla ilgili inancını kelimelere döker ve bunu da şu cümleyle ifade eder: "Eğer sevgiyi aşılayamıyorsam, aldığım tüm yaraların

1 Hikâyenin büyük bir bölümü, kasıtsız şekilde komiktir. Canavar, bir çiftçi kulübesine bağlı olan bir barakada saklanır. Çiftçilerden biri olan Felix, kaçak bir Arap soylusu olan sevgilisi Safie'ye ders çalıştırmaktadır ve canavar konuşmayı böyle öğrenir. İlk okuduğu kitaplar, hendeğe atılmış bir sandıkta bulduğu *Paradise Lost*, Plutarch'ın *Lives* romanı ve *Genç Werther'in Acıları*'dır. Bu barok hikâye-içinde-hikâye durumuna rakip olabilecek tek şey Dafoe'nun *Robinson Crusoe*'sunda, Crusoe'nun çırılçıplak soyunduktan sonra kendisini ıssız adaya mahkûm eden ve batmakta olan gemiye yüzmesi ve sonrasında Dafoe'ya göre, ceplerini bulabildiği tüm ganimetlerle doldurmasıdır. Bu tip bir icada olan hayranlığımın gerçekten sınırı yok.

intikamını alacağım, korku salacağım ve bunların hepsini en başta sana, ezeli düşmanıma yapacağım, çünkü beni yaratan adam, sana karşı bastırılamaz bir nefret besliyorum. Dikkatli ol, seni yok edeceğim... Senin kalbini o kadar ıssız bir yere çevireceğim ki; doğduğun ana lanet edeceksin."

Sonunda Victor, canavarın isteğini kabul eder ve bir kadın canavar yaratır. İkinci çalışmasını Orkney Adaları içindeki ıssız bir adada tamamlar ve bu sayfalarda Mary Shelley, ilk canavarın yaratıldığı zamankine rakip olabilecek kadar gergin bir ruh hali ve atmosfer yaratır. Canavara can vermeden dakikalar önce Frankenstein'ın içini bir kuşku seli kaplar. Bu iki canavarın dünyayı ıssız bir yere çevirdiğini hayal eder. Daha da kötüsü, onları koca bir canavar ırkının Âdem ve Havva'sı olarak hayal eder. İçinde yaşadığı dönemin bir çocuğu olarak Shelley, insan bedeni parçalarından bir yaşam formu yaratacak kapasiteye sahip olan bir adam için, çocuk doğurma fonksiyonu olmayan bir kadın yaratmanın neredeyse çocuk oyuncağı olacağını düşünememiş belli ki.

Frankenstein'ın, kendisi için yarattığı eşi yok etmesinin hemen ardından canavar çıkagelir ve Victor'a söyleyecek bir çift lafı vardır, ama bu laflar, "doğum günün kutlu olsun" tipi laflar değildir. Canavarın bahsettiği dehşet dalgası bir çatapat zinciri gibi patlak verir (tabii Bayan Shelley'nin ağırbaşlı yazısında bu daha ziyade çatapat rulosu gibidir). İlk olarak, Frankenstein'ın çocukluk arkadaşı Henry Clerval, canavar tarafından öldürülür. Kısa süre sonra da canavar, kitaptaki en korkunç kinayeyi yapar ve Frankenstein'a şu sözü verir: "Düğün gecende yanında olacağım." Bizim okurlarımız için olduğu kadar, Mary Shelley'nin zamanındaki okurlar için de bu tehdidin altında yatan şey cinayetin de ötesindedir.

Frankenstein bu tehdide, bir an önce çocukluk aşkı Elizabeth'le evlenerek yanıt verir. Kitabın çok da inanılır anlarından biri ol-

masa da, hendeğe atılan sandık ve kaçak Arap soylusu kadınla aynı klasmanda değildir. Düğün gecelerinde Victor, canavarla yüzleşmek için dışarı çıkar, tehdidin yalnızca kendisine yönelik olduğuna dair naif bir inancı vardır. Bu sırada canavar, Victor ve Elizabeth'in o gece için tuttukları kulübeye girmiştir. Ve Elizabeth sahneden çıkar. Onu, Frankenstein'ın, geçirdiği şok ve kalp krizine kurban giden babası takip eder.

Frankenstein, canavarı Kuzey Kutbu'nun çorak arazilerine kadar yılmadan takip eder, ancak kendisi gibi, Tanrı'nın ve doğanın gizemlerini çözmekle kafayı bozmuş başka bir biliminsanı olan Robert Walton'ın Polebound adlı gemisinde ölür ve döngü düzgünce sona erer.

3

Bu noktada şu soru ortaya çıkıyor: Nasıl oluyor da taslağı yalnızca yüz sayfa kadar olan bu mütevazı gotik hikâye (Mary Shelley'nin kocası Percy, onu bu taslağı hayata geçirmesi için yüreklendirmişti), bir çeşit yankı odasına kapanıyor ve bu yankılar, yüz altmış dört yıl sonra bile, masalarımızdaki Frankenberry isimli mısır gevrekleriyle (kahvaltı sofralarının diğer iki favorisi olan Count Chocula ve Booberry markalarıyla yakından bağlantılı), göründüğü kadarıyla nihai sendikasyon sürecine giren, *The Munsters (Canavarlar)* isimli televizyon programıyla, tamamlandığında genç heykelcik sanatçısını mutlu eden, fosforlu bir canavarı, fosforlu bir mezarlıkta yürürken gösteren Aurora Frankenstein model kitleriyle veya çirkinlik belirtmek için kullanılan "Frankenstein'a benzemiş" tabiriyle devam ediyor?

Bu sorunun en bariz cevabı, filmlerdir. Bunu filmler yaptı. Ve esasen en doğru cevap da bu. Film kitaplarında sürekli olarak (ve hatta bıktırıncaya kadar) vurgulandığı gibi, filmler bu kültürel yankı odalarının oluşması için gereken zemini hazırlamakta çok iyilerdir. Bunun muhtemel sebebi de, hem fikir hem de akustik açısından bir yankının yaratılabileceği en elverişli yerin büyük ve boş bir oda olmasıdır. Kitap ve romanların bize verdikleri fikirlerin yerine, filmler içgüdülerin yardımından faydalanır. Amerikan filmleri bunun üstüne bir de vahşi görselleri ekleyince ortaya baş döndürücü bir gösteri çıkar. Don Siegel'ın *Dirty Harry (Kirli Adam)* filmindeki Clint Eastwood'u ele alalım mesela. Fikirler

açısından bakıldığında film, salakça bir karışımdan ibarettir. Görsellik ve duygu açısındansa (kaçırılan genç kurbanın şafak sökerken sarnıçtan çıkarılması, kötü adamın bir otobüs dolusu çocuğu dehşete düşürmesi, Kirli Harry Callahan'ın granit gibi sert suratı gibi detaylarla) film olağanüstüdür. En koyu liberaller bile *Dirty Harry* veya Peckinpah'ın *Straw Dogs (Köpekler)* filmlerinden çıkarken, kafalarına çekiç yemiş veya üstlerinden tren geçmiş gibi görünebilirler.

Birth of a Nation'dan *(Bir Ulusun Doğuşu)* tutun da *Annie Hall*'a kadar, fikirlere odaklanan pek çok film de vardır tabii ki, ancak bundan birkaç yıl önce bu alan, yabancı yapımcıların alanıydı (Avrupa'da 1946 yılından 1965'e kadar süren "yeni akım" sineması) ve bu filmler Amerika'da her zaman riskli sayılır ve gösterilse gösterilse lokal "sanat evlerinde" altyazılı olarak gösterilirdi. Bu açıdan bakıldığında Woody Allen'ın sonradan yaptığı filmlerin başarısını yanlış yorumlamanın mümkün olduğunu düşünüyorum. Amerika'nın kentsel bölgelerinde Allen'ın filmleri ve Tacchella'nın *Cousin Cousine* gibi filmleri gişede uzun kuyruklar oluştururdu ve George Romero'nun (*Night of the Living Dead, Dawn of the Dead* deyimiyle "mürekkep onların lehine akardı", ancak dağ başında (Davenport, Iowa'daki ve Portsmouth, New Hampshire'daki cep sinemalarında) bu filmler en fazla bir ya da iki hafta oynar, sonra da ortadan kaybolurdu. Amerikalılar, Burt Reynolds'ın *Smokey and the Bandit (Çılgın)* filmine daha çok ısınmış gibi görünüyor. Amerikalılar bir filme gittiklerinde fikirlerden çok afişlerle ilgileniyorlar gibi gözüküyor. Sanki gişede beyinlerini bırakıp içeride araba kazaları, gürültülü komedileri veya ortalıkta sinsice dolaşan canavarları izlemek istiyorlar.

İronik bir şekilde, yabancı bir film yönetmeni, İtalyan Sergio Leone, tipik Amerikan filmlerinin bir modelini çıkarmıştı. Amacı Amerikalı filmseverlerin ne izlemek istediklerini belirlemek ve

tipik bir örnek çıkarmaktı. Leone'nin *A Fistful of Dollars (Bir Avuç Dolar), For A Few Dollars More (Birkaç Dolar İçin)* ve özellikle de *Once Upon A Time In the West (Batı'da Kan Var)* filmlerinde yaptığı şey için hiciv bile diyemeyiz. Özellikle *Once Upon a Time In The West* filmi, zaten yeterince abartılmış olan Amerikan kovboy filmlerinin fazlaca kaba bir şekilde yapılmış bir mübalağasıydı. Filmdeki silah sesleri bomba patlaması gibidir, yakın çekimler dakikalarca uzar da uzar, silahlı çatışmalar saatlerce sürer ve Leone'nin küçük Batı kasabalarındaki sokaklar otoban gibi geniştir.

Yani Mary Shelley'nin, *Genç Werther'in Acıları* ve *Kayıp Cennet* kitaplarıyla yoğrulmuş eğitimli canavarının bir popüler kültür arketipine nasıl dönüştüğü sorulacak olursa, buna verilebilecek en iyi cevap filmlerdir. Tanrı biliyor ya, filmler çok daha alakasız şeyleri bile arketiplere dönüştürmüştür zaten. Pislik ve bit içindeki dağ adamları sınır bölgesinin mağrur ve yakışıklı simgeleri haline gelir (*Jeremiah Johnson* filmindeki Robert Redford veya istediğiniz herhangi bir Sunn International filmi de olabilir), ahmak katiller Amerikalıların ölmekte olan özgür ruhunun temsilcileri haline gelir (*Bonnie ve Clyde*'daki Beatty ve Dunaway) ve merhum Sellers'ın Dedektif Clouseau'yu canlandırdığı Blake Edwards/Peter Sellers filmlerinde de olduğu gibi, yeteneksizlik bile bir mit ve arketip haline gelebilir. Bu arketipler bağlamında bakıldığında, Amerikan filmleri kendi tarot destelerini oluşturmuştur ve çoğumuz bu destedeki Savaş Kahramanı (Audie Murphy, John Wayne), Güçlü ve Sessiz Barış Bekçisi (Gary Cooper, Clint Eastwood), Altın Kalpli Fahişe, Çıldırmış Serseri (Dünyanın tepesindeyim, anne!), Beceriksiz Ama Eğlenceli Baba, Her Şeyi Yapabilen Anne, Kenar Mahalleden Çıkıp Başarılı Olan Çocuk... Bir sürü karta aşinayızdır. Bu tip arketiplerin, çeşitli zekâ dereceleriyle oluşturulduklarını söylemeye gerek bile yok, ancak en

beceriksiz ellerden çıkan işlerde bile bu yansımalar ve kültürel yankılar bulunur.

Ancak burada konumuz Savaş Kahramanı ve Güçlü ve Sessiz Barış Bekçisi değil. Burada her zaman popülerliğini korumuş olan bir arketipi tartışıyoruz: İsmi Olmayan Yaratık. Eğer kitaptan filme, filmden efsaneye geçiş sürecinin tamamını yaşayan bir roman varsa o da *Frankenstein*'dır. Bu kitap ilk "hikâye" filmlerinden birine canavarı Charles Ogle'nin canlandırdığı kısa metrajlı bir filme konu olmuştur. Ogle'nin canavar algısı, saçlarını dağıtmasına ve görünen o ki suratını, yarısı kurumuş Bisquick'le kaplamasına yol açmış. Bu film Thomas Edison tarafından yapılmıştır. Aynı arketip, şu sıralar CBS kanalındaki *The Incredible Hulk (Yeşil Dev Hulk)* dizisine konu olmaktadır ve bu dizi bizim bahsettiğimiz iki arketiği gayet başarılı bir şekilde birleştirmeyi başarmıştır... (*Yeşil Dev Hulk,* hem bir kurtadam hikâyesi hem de bir canavar hikâyesi olarak değerlendirilebilir). Ancak şunu da belirtmeliyim ki, David Banner ne zaman Hulk'a dönüşse, ayakkabılarının nereye gittiğini ve sonra onları nasıl geri aldığını hep merak ederim.[2]

Konuyu filmlerden açmışken, *Frankenstein*'ın yalnızca bir kez değil, defalarca film haline getirilmesinin sebebi nedir? İhtimallerden biri, film yapımcıları tarafından sürekli değiştirilerek (saptırılarak demek geliyor insanın içinden) kullanılmasına (ya da suiistimal edilmesine) rağmen, hikâyenin ana temasıdır. Hikâyenin ana teması, Mary Shelley'nin hikâyenin içine yedirdiği o muazzam bölünmeyi içinde barındırır bir yandan korku yazarı, normal ola-

2 David Banner'ın tişört yırtan, pantolon parçalayan dönüşümü başladığında, yedi yaşındaki oğlum Joe, "Oley, yeşil derili adam geri geldi," diyor rahatça. Joe haklı olarak Hulk'u korkunç bir kaos yaratıcısı değil de, yalnızca iyiliğe hizmet eden doğal bir afet olarak görüyor. Garip bir şekilde, korku filmlerinin geçlere öğrettiği o iç rahatlatıcı ders, kaderin insanlara iyi davrandığı yönünde. Kendilerinden daha büyük güçler tarafından esir alınmış olduklarını düşünen küçük insanlar için hiç de fena bir ders sayılmaz.

nın temsilcisidir ve değişime uğramış olana karşı tetiktedir ve bu da bize, Victor Frankenstein'ın kendi yarattığı, mezardan çıkma, acımasız canavara karşı duyduğu korkuyu ve hissettiği iğrenmeyi hissettirir. Öte yandan, canavarın masumiyetini ve yazarın *tabula rasa* sevdasını kavrarız.

Canavar, Henry Clerval'ı boğar ve Frankenstein'a, "düğün gecesinde yanında olacağının" sözünü verir ancak canavar ayrıca, ayın "parlak formunu" dikkatle seyreden, gece yarısı çıkagelen bir yardım meleği gibi yoksul bir aileye odun getiren, çocuksu bir mutluluk ve merakla dolup taşan bir yaratıktır. Yaşlı kör adamın elini tutar, dizlerinin üstüne çöker ve ona yalvarır: "Vakit geldi!

Lütfen beni kurtar ve kolla!.. Hesap vakti geldiğinde beni terk etme!" Sümüklü William'ı boğan canavar, küçük bir kızı boğulmaktan kurtarmıştır ve çektiği onca acının üstüne, üzerine yağdırılan saçmalarla ödüllendirilir.

Mary Shelley (dürüst olalım ve doğruları söyleyelim) duygusal yazın anlamında çok güçlü bir yazar değildir. Bu yüzden, izledikleri filmlerin verdiği beklentilerle kitabı büyük bir hevesle okumaya başlayan öğrenciler, kafa karışıklığı ve hayal kırıklığı içinde kitaptan uzaklaşırlar. Shelley, Victor ve yarattığı canavar, canavarın bir eş talep etmesinin iyi ve kötü yanlarını, birer Harvard münazaracısı gibi tartışırken, olabileceği en iyi noktadadır (saf fikirler âleminde gelebileceği en iyi noktaya ulaşır yani). Bu sebeple, kitabın uzun süre filmlere konu olmasını sağlayan yönü, Shelley'nin okuyucuyu, karşıt fikirli iki karaktere bölmesidir: Mutasyona uğrayan canavarı taşlamak isteyen karakter ve atılan taşların acısını hissedip yapılan haksızlığa karşı çığlık çığlığa isyan eden karakter.

Durum böyle bile olsa, hiçbir film yapımcısı bu fikri tamamen idrak etmeyi başaramamıştır. Bu fikri anlamaya muhtemelen en çok yaklaşan kişi, *Frankenstein'ın Gelini* filminin yapımcısı James Whale olmuştur. Filmde canavarın varoluşsal kederleri (boy-

nunda cıvatalar olan bir Genç Werther), daha sıradan ama daha güçlü bir noktaya çekilmiştir: Victor Frankenstein, kadın canavarı yapmıştır ama kadın canavar, ilk canavardan hoşlanmaz. Modern bir Studio 54 disko kraliçesi gibi görünen Elsa Lanchester, canavar ona dokunmaya çalıştığında çığlıklar attığında o çürümüş laboratuvarı yerle bir eden canavarın acısını tamamen anlarız.

Frankenstein'ın orijinal sesli uyarlamasında Boris Karloff'un makyajını Jack Pierce isimli bir adam yapmıştı ve aile albümlerindeki amcalarımız ve kuzenlerimiz kadar iyi tanıdığımız o kare bir kafa, ölü beyazı bir surat, hafif içe bombeli bir kaş, yaralar, cıvatalar, düşük göz kapakları olan yüz ortaya çıkmıştı. Universal Pictures, Pierce'ın yaptığı makyajın telif haklarını aldı ve bunun sonucunda, ellili ve altmışlı yıllarda bir dizi Frankenstein filmi yapan İngiliz Hammer film şirketi farklı bir konsept kullandı. Kullanılan makyaj, Pierce'ınki kadar orijinal ve yaratıcı değildi belki (pek çok durumda, Hammer'ın Frankenstein'ı, *I Was a Teenage Frankenstein* filmindeki talihsiz Gary Conway'e çok benziyordu), ama iki canavarın da ortak bir özelliği vardı: her iki yapımda da canavar suratına bakılmayacak kadar korkunç olsa da, o kadar hüzünlü ve sefildi ki, insanlar onun karşısında korkudan ve iğrenmeden küçülürken, canavarın üzüntüsünü paylaşabiliyorduk.[3]

Dediğim gibi, bir Frankenstein filmi çekmeyi deneyen yönetmenlerin çoğu (amacı insanları güldürmek olanlar haricinde) bu ikilemi bir şekilde hissetmiş ve kullanmaya çalışmıştır. Canavarın yanan değirmenden aşağı atlayıp, o yanan meşaleleri, hayatını sona erdirmeye ant içmiş insanların gırtlaklarından içeri sokmasını dilemeyecek kadar ölü ruhlu bir tane bile sinema izleyicisi

3 Hammer Frankenstein canavarlarının muhtemelen en iyisi, Bela Lugosi'nin Kont Drackula performansını neredeyse gölgede bırakan Christopher Lee idi. Büyük bir aktör olan Lee, Karloff'un Frankenstein rolünü yorumlayışına yaklaşabilen tek kişiydi, üstelik Karloff'un senaryo ve yönetmenlik gibi konularda ondan çok daha şanslı olmasına rağmen. Neticede Christopher Lee vampir olarak daha öteye gitti.

var mıdır acaba? Sanmıyorum; eğer varsa da, kalpsiz olduğu kesindir. Ancak, hiçbir yönetmenin durumun dokunaklı kısmını tam olarak yakalayabildiğine inanmıyorum ve hiçbir Frankenstein filmi, *King Kong*'un son sahnesinde, koca gorilin Empire State binasının tepesine çıkıp anavatanı olan adanın tarih öncesi kuşları gibi etrafında dönüp duran silahlı helikopterlerle savaştığı anlardaki gibi gözlerinizin dolmasına sebep olamaz. Leone'nin kovboy spagettilerindeki Eastwood gibi, King Kong da arketipin arketipidir. Önce Boris Karloff'un, sonra da Chritsopher Lee'nin gözlerinde, canavar olmanın korkusunu görürüz. *King Kong*'daysa, Willis O'Brien'ın muhteşem efektleri sayesinde bu korku, devasa gorilin tüm yüzüne yayılır. Ortaya çıkan sonuç, neredeyse hiç arkadaşı olmayan ve ölmek üzere olan bir yabancının karikatürü gibidir. Mary Shelley'nin yalnızca romanında dile getirdiği bu duygusal gerçeklik; sevgi ve korkunun, masumiyet ve dehşetin en muazzam birleşimidir. Yine de, Mary Shelley'nin, Dino De Laurentiis'in bu ikilemiyle ilgili yorumunu tamamen anlayacağını ve bu yoruma katılacağını pek sanmıyorum. De Laurentiis, kendi çektiği ve pek de akılda kalıcı olmayan *King Kong* filminden bahsediyordu ama "Jaws öldüğünde kimse ağlamaz," derken Frankenstein'ın talihsiz canavarından bahsediyor da olabilirdi. Aslına bakarsanız, Frankenstein'ın canavarı ölürken tam olarak ağladığımız söylenemez. En azından, bir gemiye zorla bindirilerek, daha basit ve romantik bir dünyaya esir olarak götürülen King Kong'un, tepesine tünediği Empire State binasının üzerinden düştüğü sahnede izleyicinin ağladığı şekilde ağlamayız ama muhtemelen, içimizdeki rahatlama duygusundan iğreniriz.

4

Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ı yazmasıyla sonuçlanan buluşma, Cenevre Gölü kıyılarında, İngiliz topraklarından kilometrelerce uzakta gerçekleşmiştir ve hâlâ, gelmiş geçmiş en çılgın İngiliz çay partilerinden biri olarak kabul edilmesi gerekir. Ve komik bir şekilde bu buluşma, yalnızca aynı yıl yayımlanan *Frankenstein*'ın değil, o günden otuz bir yıl sonrasına kadar dünyaya gelmeyecek olan bir adamın yazdığı *Drakula*'nın da ortaya çıkışına vesile olmuş olabilir.

1816 yılının Temmuz ayında, Percy ve Mary Shelley, Lord Byron ve Dr. John Polidori'den oluşan bir gezgin grubu, iki hafta süren şiddetli yağmurlar sebebiyle dört duvar arasına tıkılmıştı. Hep birlikte, *Fantasmagoria* adlı bir kitaptan Alman hayalet hikâyeleri okumaya başladılar ve bu toplanma tamamen garip bir hal almaya başladı. Her şey, Percy Shelley'nin çıldırmasıyla sona erdi. Dr. Polidori günlüğüne şu notu düşmüştü: "Çayımızı içtikten sonra, saat on ikide hayaletlerden bahsetmeye başladık. Lord Byron, Coleridge'in *Christabel*'inden cadının göğüsleriyle ilgili olan kısmı okudu. Sessizlik olduğunda, Shelley aniden elini başına koyup çığlıklar atarak elindeki mumla birlikte odadan dışarı koştu. Yüzüne su çarptım ve sonra ona eter verdim. Bayan Shelley'e bakıyordu ve sonra, hakkında hikâyeler duyduğu, meme uçlarının yerinde gözler olan bir kadını hatırladı. O görüntü bütün zihnini kaplamış ve onu dehşete düşürmüştü."

Bu işi İngilizlere bırakın.

Grubun her bir üyesinin birer hayalet hikâyesi yaratmayı denemesi konusunda anlaşma yapıldı. İşe başlamakta en çok zorlanan Mary Shelley olmuştu ve o toplanmanın sonucunda yalnızca onun hikâyesi varlığını sürdürebilmişti. Aklında hiçbir fikir yoktu ve bir gece, "soluk tenli bir kutsanmamış güzel sanatlar öğrencisinin, korkunç bir hayalet yarattığı" bir kâbus gördükten sonra yaratıcılığı tetiklenene kadar birkaç gece geçmişti. Bu kâbus, romanın dördüncü ve beşinci bölümlerinde karşımıza çıkan canavar yaratma sahnesidir (daha önce bu bölümlerden alıntı yapmıştım).

Percy Bysshe Shelley, "The Assassins" adında bir hikâye yaratmıştı. George Gordon Byron, "The Burial" adında, ölümle ilgili ilginç bir hikâye yazmıştı. Ancak grubun iyi yürekli doktoru John Polidori için zaman zaman Bram Stoker'ın *Drakula*'sıyla bağlantılı olabileceği söylenmektedir. Onun yazdığı kısa hikâye sonra uzun bir roman haline gelmiş ve epey başarılı olmuştur. Bu hikâyenin adı "Vampir"dir.

Aslında, Polidori'nin romanı pek de iyi sayılmaz ve kendisinden çok daha yetenekli olan hastası Lord Byron'ın kısa hikâyesi "The Burial" ile rahatsız edici benzerlikler taşır. Burada bir fikir hırsızlığı olmuş olabilir. Byron ve Polidori'nin Cenevre Gölü'ndeki toplanmadan sonra şiddetli kavgalara tutuştuğunu ve arkadaşlıklarının sona erdiğini biliyoruz. Arkadaşlıklarının bitmesinin tek sebebinin, iki hikâye arasındaki benzerlik olmadığını tahmin etmek zor değil. *The Vampyre*'ı yazdığında yirmi bir yaşında olan Polidori, üzücü bir sonla karşılaştı. Yazdığı hikâyeden yola çıkarak geliştirdiği romanının yakaladığı başarı onu, doktorluğu bırakmaya ve tam zamanlı bir yazar olmaya teşvik etti. Kumar borcu biriktirmek konusunda hayli başarılı olsa da, yazarlık konusundaki başarısı oldukça düşüktü. İtibarının onarılamaz biçimde zedelendiğini fark ettiğindeyse, tam da o zamanların İngiliz beyefendisinden bekleyeceğimiz şeyi yaptı ve kendini vurdu.

Stoker'ın, iki yüzyıl arasında çıkan korku romanı *Drakula*, Polidori'nin *The Vampyre*'ıyla yalnızca ufak bir benzerliğe sahiptir.Bu türün alanı dardır ve tekrar tekrar üzerinde duracağımız gibi, kasıtlı yapılmış taklitler haricinde, aynı aileye mensup eserlerin birbirlerine benzemesi kaçınılmazdır, ancak Stoker'ın, Polidori'nin hikâyesinden haberdar olduğundan emin olabiliriz. *Drakula*'yı okuyan biri, Stoker'ın çalışması için araştırma yaptığı sıralarda altına bakılmadık taş bırakmadığını düşünür. Stoker'ın, Polidori'nin romanını okumuş olabileceğine, konunun kendisini heyecanlandırmış olması ve daha iyi bir kitap yazmaya karar vermiş olması ihtimaline inanmak çok mu ihtimal dışıdır? Polidori'nin, Lord Byron'ın fikrini çaldığına inandığım kadar buna da inanmak istiyorum. Durum öyleyse Byron, Türkleri Transilvanya'dan kovduğu konusunda Jonathan Harker'a böbürlenmek için biraz erken davranan efsanevi Kont'un edebi büyükbabası oluyor demektir ve Byron, Polidori ve Shelley ile Cenevre Gölü kenarında buluşmasından sekiz yıl sonra, 1824'te, Türklerle mücadele eden Yunan direnişçilerine yardım ederken ölmüştür. Bu da, Kont'un bizzat onaylayacağı türden bir ölüm şeklidir.

5

Tüm korku hikâyeleri iki gruba ayrılabilir: Özgür ve açık bir bilincin sonucundan doğan korku (bilinçli olarak kötülük yapmak) ve alın yazısı olarak, yıldırım çarpması gibi ortaya çıkan korku. İkinci grubun en klasik korku hikâyesi, Tanrı ve şeytan arasında oynanan ruhani Superbowl maçının halı sahası haline geldiği *Old Tastament* kitabındaki "Job"dur.

Psikolojik korku hikâyeleri (insan kalbinin en derin köşelerini keşfeden hikâyeler) hemen hemen her zaman özgür irade konsepti etrafında döner. "İçten gelen kötülük", birinin canı istediği için yapılan ve Tanrı Baba'ya mal etmeye hakkımızın olmadığı türden kötülüktür. Victor Frankenstein'ın, kendi kibrini tatmin etmek için topladığı ceset parçalarından yaşayan bir canavar yaratması ve sonra da yaptıklarının sorumluluğunu üstlenmeyerek işlediği günahı daha da ağırlaştırması tam olarak böyle bir şeydir. Dr. Henry Jekyll'ın, temelde Victoria dönemi ikiyüzlülüğünün bir ürünü olarak Bay Hyde'ı yaratması da öyledir. (Hiç kimse, hatta Whitechapel'ın en basit fahişesi bile ortalıkta olmadan, tek başına içki âlemleri, partiler yapmak ve bunu yaparken de insanların gözünde hâlâ "gittikçe yücelen" aziz Dr. Jekyll olduğunu bilmek istemiyordu.) İçten gelen kötülükle ilgili muhtemelen en iyi hikâye, Poe'nun "Gammaz Yürek" hikâyesidir. Bu hikâyede cinayet saf kötülükle işlenir ve şartlar hiçbir şekilde hafifletilmeye çalışılmaz. Poe, hikâyenin anlatıcısına deli dememizi önerir, çünkü böyle

mükemmel ve amaçsız bir kötülüğün delilik olduğunu düşünmek, kendi akıl sağlığımız açısından en iyisidir.

"Dışarıdan gelen kötülüğü" konu alan korku hikâyeleri ve romanlarını ciddiye almak nispeten daha zordur. Bunlar genelde, kılık değiştirmiş çocuk maceralarıdır ve sonunda hep, uzaydan gelen kötü niyetli istilacılar geri püskürtülür veya yakışıklı genç biliminsanı, son saniyede süslü bir icatla çıkagelir. Tıpkı, *Beginning of the End (Sonun Başlangıcı)* filminde Peter Graves'in tüm dev çekirgeleri Michigan Gölü'ne geri püskürten sonik bir silah icat etmesi durumunda olduğu gibi.

Ancak yine de, dışarıdan gelen kötülük konsepti daha geniş ve harikadır. Lovecraft bunu çok güzel kavramıştır ve onun hikâyelerini muhteşem yapan da budur. Dev canavarlar iyi anlatıldıkları zaman çok etkilidirler. Çoğu değildir, ancak Lovecraft, *Dunwich Dehşeti, Duvarlardaki Fareler* ve hepsinden iyisi *Bilinmeyen Renk* kitaplarında olduğu gibi tam formunda olduğunda, hikâyeleri muazzam derecede etkili darbelerle dolar. Bu hikâyelerin en iyisi, içinde asılı durduğumuz evrenin boyutlarını bize hissettirir ve uykularında horlasalar dahi hepimizi yok edebilecek olan karanlık güçlerin varlığını öne sürer. Sonuçta atom bombasının ardında yatan ufacık bir "içten gelen kötülük", *Sürünen Kaos, Bin Evlatlı Keçi* veya *Shub-Niggurath*'la kıyaslandığında nedir ki?

Bram Stoker'ın *Drakula*'sı benim gözümde kayda değer bir başarıdır, çünkü dışarıdan gelen kötülük konseptini insanlaştırır. Hikâyeyi çok tanıdık bir biçimde kavrarız ve hikâyenin dokusunu hissedebiliriz; ki Lovecraft böyle bir şeye asla müsaade etmez. Bu bir macera hikâyesidir, ama asla Edgar Rice Burroughs'un *Varney The Vampyre*'ın seviyesine düşmez.

Stoker'ın bu başarısındaki en büyük etken, uzun hikâyesinin çoğunda kötülüğü gerçekten dışarıda tutmuş olmasıdır. Kont ilk

dört bölüm boyunca hemen hemen her zaman sahnededir. Jonathan Harker'la düello yapar, onu yavaşça duvara yaslar (Harker yarı baygın halde yatarken, Kont'un üç tuhaf kız kardeşe, "Birazdan hepinizi öpücüklere boğacağım," dediğini duyar) ve sonra, kitabın geri kalan üç yüz küsur sayfası boyunca ortadan kaybolur.[4] Bu, İngiliz edebiyatının en başarılı ve merak uyandıran numaralarından biridir; eşine az rastlanır bir göz yanıltmacasıdır. Stoker korkunç ve ölümsüz canavarını, küçük bir çocuğun bir lambanın önünde parmaklarını oynatarak duvara kocaman bir tavşan gölgesi yansıttığı şekilde yaratır.

Kont'un kötülüğü tamamen kaderin işi gibi görünür. Kont'un "milyonlarca insan kaynayan" Londra'ya gelmesi, hiçbir ölümlünün kötü davranışlarından kaynaklanmaz. Harker'ın Drakula Şatosu'ndaki çilesi, hiçbir içsel günahın veya zafiyetin sonucu değildir. Patronu oraya gitmesini istediği için Kont'un kapısına gelmiştir. Benzer şekilde, Lucy Westenra da ölmeyi hak etmemiştir. Lucy'nin Whitby Kilisesi bahçesinde Drakula ile karşılaşması, golf oynayan birini yıldırım çarpması gibi bir şeydir. Lucy'nin hayatında, nişanlısı Arthur Holmwood ve Van Helsing'in ellerinden gelen sonu haklı gösterecek hiçbir şey yoktur. Sonunda kalbi bir kazıkla paramparça edilir, kafası kesilir ve ağzına sarımsak doldurulur.

Stoker'ın içten gelen kötülüğe ve İncil'deki özgür irade konseptine karşı kayıtsız olduğu söylenemez. *Drakula*'da bu konsept,

4 Kont, en görkemlisi Mina Murray Harker'ın yatak odasında olmak üzere birkaç kez daha sahneye çıkar. Mina'nın hayatındaki adamlar, Renfield'ın ölümünden sonra Mina'nın yatak odasına dalar ve tam da Bosch'a yaraşır bir manzarayla karşılaşırlar: Kont, Mina'yı sıkıca kavramıştır ve yüzü, Mina'nın kanına bulanmıştır. Müstehcen bir evlilik töreni parodisi sırasında Kont, kirli tırnaklarından biriyle göğsündeki bir damarı açar ve Mina'yı kanını içmeye zorlar. Kont'u gördüğümüz diğer sahneler o kadar güçlü değildir. Onu bir kez, gösterişli bir hasır şapkayla bir caddede gezinirken, bir kez de, güzel bir kızı sıradan yaşlı bir serseri gibi aç gözlerle süzerken görürüz.

manyakların en merak uyandıranı olan Bay Renfield ile vücut bulmuştur ki, Renfield, aynı zamanda vampirliğin ve yamyamlığın kaynağını da sembolize eder. Zor yollardan sınıf atlamaya çalışan Renfield (sinek yiyerek başlar, sonra örümceklerle beslenir ve en sonunda kuşları yemeye terfi eder), Kont'u Doktor Seward'ın tırmarhanesine davet ettiğinde ne yaptığının tamamen bilincindedir, ancak onun, bu davetin ardından yaşanan tüm dehşet verici şeylerin sorumluluğunu alabilecek kadar büyük bir karakter olduğunu iddia etmek saçma olur. Onun karakteri, merak uyandırıcı olmasına rağmen, o yükü kaldırabilecek kadar kuvvetli değildir. Drakula, Renfield'ın davetiyle içeri girmemiş olsaydı, içeri girmenin başka bir yolunu zaten bulurdu diye düşünüyoruz.

Bir açıdan, Kont'un kötülüğünün dışarıdan gelmesi gerektiğini dikte eden şey, Stoker'ın yaşadığı dönemin gelenekleridir çünkü Kont'ta vücut bulan kötülüklerin çoğu, sapkın cinsel kötülüklerdir. Stoker vampir efsanesini büyük ölçüde cinsel enerji yüklü bir roman yazarak hayata döndürmüştür. Kont hiçbir zaman Jonathan Harker'a saldırmaz; aslına bakarsanız o, şatoda kendisiyle yaşayan tuhaf kız kardeşlere adanmıştır. Harker'ın bu zalim kadınlarla olan tek teması, cinsel bir temastır ve bu temas, Harker'ın günlüğünde, o yüzyıl başında İngiltere'deki şartlara göre epey çarpıcıdır:

"Kız diz çöktü ve şeytanca bir hazla bana bakarak üzerime eğildi. Bakışlarında hem korkutucu hem de itici bir şehvet vardı ve boynunu eğerken tıpkı bir hayvan gibi dudaklarını yaladı. Ay ışığından görebildiğim kadarıyla, sivri beyaz dişleri üzerinde gezinen kırmızı dudakları ve dili ıslaktı ve parlıyordu. Sonra durdu ve ben, dişlerini ve dudaklarını yalarken çıkardığı sesleri duyabiliyor, sıcak nefesini boynumda hissedebiliyordum. Boğazımın hassas teninde dudaklarının yumuşak ve titrek dokunuşlarını ve iki keskin dişinin, boynuma dokunup bekleyişini hissedebiliyordum. Bit-

kinlik veren bir hazla gözlerimi kapattım ve kalbim hızla çarparak bekledim."

1897 İngiltere'sinde, "dizlerinin üzerine çöken" bir kız, eve götürüp annenizle tanıştırmak isteyeceğiniz türden bir kız olmazdı. Harker ağız yoluyla tecavüze uğramak üzeredir ve bunu birazcık bile dert etmez. Sorun yoktur çünkü olan bitenden o sorumlu değildir. Konu cinsellik olduğunda, ahlaki değerlerine sıkıca bağlı olan bir toplum, dışarıdan gelen kötülük konseptini kullanarak psikolojik bir kaçış yolu bulabilir (Bu şey ikimizi de aşar bebeğim. Kont içeri dalıp bu ufak, ikili kaçamağı böldüğünde Harker bir parça hayal kırıklığına uğrar. Stoker'ın, gözleri kocaman açılmış okuları da tabii).

Benzer şekilde, Kont sadece kadınları avlar; önce Lucy, sonra da Mina'yı. Lucy'nin Kont'un ısırığına verdiği tepki, Jonathan'ın tuhaf kardeşlerle ilgili hisleriyle hemen hemen aynıdır. En müstehcen tabiriyle, Stoker, Lucy'nin çılgınca boşaldığına işaret eder. Gündüzleri, hiç olmadığı kadar soluklaşmış olan Lucy, Apollon'un soyundan gelen asil bir kadın gibi, müstakbel kocası Arthur Holmwood'a usturuplu ve ağırbaşlı bir şekilde kur yapmaya devem eder. Gece olduğundaysa karanlık ve kanlı iğfalcisiyle Dionysus'un âlemlerine dalar.

O dönemde bugün hipnotizma olarak adlandırdığımız mesmerizmin babası olan Franz Mesmer'in, o tarihten seksen küsur yıl önce ölmüş olmasına rağmen İngiltere'de bir mesmerizm modası başlamıştı. Tıpkı Kont gibi, Mesmer'in müritleri de genç kızları tercih ederlerdi ve bu XIX. yüzyıl zorbaları, deneklerinin bedenlerini okşayarak onları bir tür transa sokup tüm bedenlerini okşarlardı. Bu kadın deneklerin çoğu "bir zevk patlamasıyla sonuçlanan, muhteşem duygular" yaşarlardı. Bu "zevk patlamalarının" aslında orgazm olma ihtimali fazlasıyla yüksektir, ama o dönemin bekâr kadınları orgazmı ancak, orgazm gelip onları

burunlarından ısırsaydı tanırdı ve bu yüzden, ortaya çıkan sonuçlar bilimsel sürecin haz verici yan etkileri olarak görülüyordu. Bu kızların çoğu sonradan tekrar geri dönüyor ve hipnotize edilmek için yalvarıyordu. Bo Diddley'nin şarkısında da dediği gibi, "Erkekler bilmez ama küçük kızlar anlar". Her neyse, vampirlikle ilgili değindiğimiz nokta, hipnotizma için de geçerlidir: "zevk patlamaları" sorun değildir çünkü dışarıdan gelirler ve bu zevki yaşayan kadın bunlardan sorumlu tutulamaz.

Bu güçlü cinsel duygular, filmlerde vampirle yaşanan aşk ilişkilerinin uzun tutulmasının şüphesiz sebeplerinden biridir ve bu ekol, *Nosferatu*'da Max Schreck'le başlar, *Dracula*'nın Lugosi versiyonu (1931) ve Christopher Lee versiyonuyla devam eder ve Reggie Nalder'ın adaptasyonunun bizi yeniden Mark Schreck'e kadar getirdiği 1979 yapımı *Salem's Lot*'a *(Korku Ağı)* kadar sürer.

Nihayetinde, bu kısacık geceliklerle uyuyan kadınları ve uyuyan kadınların vücutlarına, hayatınızda görebileceğiniz en kötü diş izlerini bırakan erkekleri göstermek ve sinema izleyicisinin hiç bıkmadığı o ilkel tecavüz sahnesini tekrar tekrar canlandırmak için bir fırsattır.

Ancak burada belki de, cinsel anlamda bizim gördüğümüzden çok daha fazla şey olup bitiyordur. Korku hikâyelerinin en cezbedici yanının, toplumun, hem kendi iyiliğimiz hem de toplumun iyiliği için pek çok durumda gizli tutmamızı öngördüğü bazı anti sosyal duyguları dışa vurmamıza izin vermesi olduğuna inandığımı daha önce söylemiştim. Her neyse, *Drakula*'nın "normal" seksle ilgili bir kitap olmadığı kesin çünkü Misyoner Pozisyonu falan gibi durumlar yok ortada. Belli ki, Kont Drakula (ve tabii üç kız kardeş) belden aşağı ölü durumda, yalnızca ağızlarını kullanarak sevişiyorlar. *Drakula*'nın cinsel temeli, çocuksu bir oralizme ve yoğun bir nekrofili merakına dayanır ("güzel kadın" rolündeki

Lucy'i düşünürsek, işin içinde pedofili olduğu da söylenebilir). Bu, ayrıca sorumluluk gerektirmeyen bir cinselliktir ve Erica Jong'un eğlenceli deyimiyle *Drakula*, dırdırsız seksin en iyi örneği kabul edilebilir. Sekse yönelik bu çocuksu ve alıkoyucu yaklaşım Stoker'ın ellerinde, "Sana ağzıma tecavüz edeceğim ve bu da senin hoşuna gidecek. Vücuduna daha çok sıvı sokmak yerine, vücudundan sıvı emeceğim," benzeri bir ifadeye bürünen vampir efsanesinin, cinselliğini yeni keşfetmekte olan ergenler arasında bu denli popüler olmasının sebeplerinden biri olabilir. Vampir, cinsellikle ilgili tüm o kabile geleneklerinin arasından bir kestirme yol bulmuş gibi görünür. Üstelik bir de sonsuza kadar yaşar.

6

Stoker'ın kitabında başka ilginç unsurlar da vardır, hem de her türlüsünden. Ancak romana güç katan unsurlar, dışarıdan gelen kötülük ve cinsel saldırıdır. Stoker'ın üç tuhaf kız kardeş efsanesini, Hammer'ın 1960 yapımı, cafcaflı ve şehvet dolu vampir filmi *Brides of Dracula*'da (ve ayrıca, korku filminin ahlaki açıdan en büyük geleneği olan tuhaf cinsel ilişkinin filmdeki karşılığı, tabutta uyurken kalbinize kazık saplanmasıdır) ve ondan önce ve sonra çekilmiş düzinelerce filmde görebilirsiniz.

Kendi vampir romanım olan *Korku Ağı*'nı yazarken eşcinselliğin, grup seksin, oral seksin ve hatta, Tanrı bizi kurtarsın, su sporlarının bile umumi tartışma konusu olduğu bir toplumda (tabii *Penthouse* dergisinin forum sayfasında yazılanlara inanacak olursak, meyve ve sebzelerle yapılan seks de bunlara dahil), Stoker'ın romanını güçlendiren o cinsel motorunun benzinin bitmiş olabileceğini hissederek, konunun cinsel yanından büyük ölçüde uzak durdum.

Muhtemelen bir yere kadar haklıyım da. Hazel Court'un, AIP'nin *The Raven (Kuzgun)* filminde neredeyse sürekli olarak elbisesinin üstünü çıkarması bugün neredeyse komik görünmektedir. Tabii Universal yapımı *Drakula*'da Bela Lugosi'nin klişe Valentino taklidinin de, en koyu korku ve sinema tutkunlarını dahi güldürdüğünü söylemeye gerek bile yok. Ancak, cinselliğin, korku türünün itici gücü olmaya devam edeceği hemen hemen kesindir. Lovecraft'ın vajinaya benzeyen yaratığı Büyük Cthulhu'nun

kılık değiştirmiş biçimde ve Freudyen terimlerle sunulan cinselliğinde olduğu gibi. Bu bol dokunaçlı, sümüksü ve soğuk yaratığı Lovecraft'ın gözlerinden gördükten sonra, Lovecraft'ın neden cinsellikle "çok az" ilgilendiğini merak etmemize gerek var mı?

Korku hikâyelerinde cinsellik genellikle güç gösterisi içerir. Taraflardan birinin, diğerinin kontrolü altında olduğu ilişkilere dayalı ve kötü sonla bitmesi oldukça muhtemel bir cinselliktir bu. Size *Alien* filminden örnek vereyim; filmin final sahnesinde iki kadın mürettebat, Sigoumey Weaver'ın kullandığı küçük uzay filikasına bile çıkmayı başaran, korkunç bir yıldızlararası otostopçuyla savaşmak zorunda kalıncaya kadar hiçbir cinsiyetçi duruma maruz bırakılmaz. Bu son savaş sahnesinde Bayan Weaver, bir bikini altı ve ince bir tişört giyer, tüm kadınsı hatları ortadadır ve bu haliyle, Hammer'ın altmışlı yıllarda çektiği bir dizi filmde Drakula'nın kurbanı olmuş herhangi bir kadınla yer değiştirebilecek durumdadır. Burada olay şudur: "Kız, kıyafetlerini çıkarıncaya kadar iyiydi aslında."[5]

Korku yaratma işi, rakibinizi dövüş sanatlarıyla paralize etmeye benzer; zayıf noktaları bulur ve bu noktalara baskı uygularsınız. En belirgin psikolojik bası noktasıysa hepimizin ölümlü olduğumuz gerçeğidir. Kesinlikle en evrensel olanı budur. Ancak, fiziksel güzelliğe (birkaç sivilcenin bile ruhsal sancılara yol açtığı bir toplumda) ve cinsel güce bu denli önem veren bir toplumda, cinsellikle ilgili derinden gelen bir huzursuzluk ve kararsızlık, diğer

5 *Alien* filminde kadınların erkeklere kıyasla ne oranda becerikli olduğunu düşünürseniz düşünün, olay örgüsü açısından son derece cinsiyetçi olduğunu düşündüğüm bir sahne var. O ana kadar hevesli ve cesur bir karakter olarak yansıtılan Sigourney Weaver, senaristlerin bir anlık hevesiyle karakterinden tamamen çıkar ve uzay gemisindeki kedinin peşinden gider. Tabii ki, izeyenler arasındaki tüm erkekler şöyle bir gözlerini devirir ve birbirlerine, ya yüksek sesle ya da içlerinden, "Tam da bir kadının yapacağı şey değil mi?" der. Bu, sırf inanılır olduğu için, cinsiyetçi bir fikir üzerine kurulmuş bir karakter değişimidir ve erkek izleyicilerin birbirlerine sordukları o soruya, şöyle bir soruyla karşılık verebiliriz: "Tam da şovenist bir erkek Hollywood senaristinin yapacağı şey değil mi?" Bu ufak ve gereksiz değişimin filmi mahvettiği söylenemez ama, yine de talihsiz bir durumdur.

bir doğal baskı noktası haline gelir ve korku yazarı veya korku filmi yapımcısı içgüdüsel olarak bu noktayı yoklar. Örneğin, Robert E. Howard'ın kılıç sallayan, büyü yapan, üstsüz adamlarla dolu kahramanlık hikâyelerinde kadın "kahramanlar", teşhircilik ve sadizmden keyif alan, cinsel ahlaktan uzak canavarlar olarak gösterilir. Daha önce de belirttiğim gibi, başarısı en çok test edilmiş ve kanıtlanmış film posteri konseptlerinden biri, *This Island Earth (Gezegenler Çarpışıyor)* filmindeki gibi bir BGC (böcek gözlü canavar) veya Hammer'ın 1959'da yeniden çevirdiği Universal filmindeki mumya gibi karanlıktan veya yıkılmış bir şehrin üzerinde tüten dumanların arasından, sevdiğinin hareketsiz bedenini kollarında taşıyarak çıkışını gösteren konsepttir. Güzel ve çirkin; benim ellerimdesin, heh-heh-heh. Yine o ilkel tecavüz sahnesi ve vampir, kurbanların yalnızca cinselliklerini değil, hayatlarını da gasp eden o ilkel ve sakın tecavüzcünün ta kendisidir. En iyisi de, vampirin kanatlanışı ve uyumakta olan genç bir kadının yatak odasına inişini seyreden milyonlarca ergen erkeğin gözünde vampirin ilişkiye girmek için erekte olmasına gerek olmamasıdır. Birçoğuna başarılı bir cinsel ilişkinin, erkeğin dominantlığı ve kadının boyun eğmesi üzerine kurulu olduğu öğretilen (ve bunların hiçbiri filmler tarafından empoze edilmemiştir) bir cinsel dünyanın eşiğinde duran bu insanlar için bundan daha iyi bir haber olabilir mi? Elimizdeki destenin jokeri de, cinsel potansiyellerini henüz keşfetmekte olan çoğu on dört yaş erkeğinin, yalnızca *Playboy*'un orta kapak kızını başarıyla domine edebileceklerini hissetmeleridir. Cinsellik, ergen erkeklere pek çok farklı duygu hissettirebilir, ancak bu duygulardan biri de, çok dürüstçe söylemek gerekirse, korkudur. Korku filmleri ve sözünü ettiğimiz vampir filmi de bunu onaylar. Seks korkutucudur, tehlikelidir der. Ve bunu sana hemen burada kanıtlayabilirim. Otur çocuk, patlamış mısırını al. Sana bir hikâye anlatmak istiyorum.

7

Cinsellik belirtileriyle ilgili en azından şimdilik bu kadar konuşmak yeter. Gelin, bu huzursuzluk verici tarot destesinin üçüncü kartını açalım. Şimdilik, Michael Landon'ı ve AIP'yi unutun. Bayanlar ve baylar, cesaretiniz varsa, gerçek Kurtadam'ın yüzüne bakın, onun adı Edward Hyde.

Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ı açık ve net olarak bir şok cihazı, para için yazılmış bir hikâye ve bir para basma makinası olarak tasarlamıştı. Yazdığı hikâye karısını o kadar korkutmuştu ki, Stevenson ilk müsveddeyi şöminede yakmış ve karısını mutlu etmek için hikâyeyi biraz daha iyileştirerek baştan yazmıştı. Burada tartıştığımız üç kitap arasında en kısa olanı sıkışık şekilde yazılmış yetmiş sayfadan oluşan *Jekyll ve Hyde*'dır. Şüphesiz, en tarz sahibi olan roman da odur. Bram Stokar *Drakula*'da bizi korku seline boğup Harker'ın Transilvanya'da Drakula'yla yüzleşmesinin, Lucy Westenra'nın kazıkla öldürülmesinin, Renfield'ın ölümünün ve Mina'nın alnının bir kutsal ekmekle dağlanmasının ardından kendimizi, iki birimlik koca bir kalasla ağzımıza vurulmuş gibi hissetmemizi sağlıyorsa, Stevenson'ın kısa ve son derece özenli hikâyesi de, bir buz kırıcıyla ani ve ölümcül şekilde bıçaklandığımız hissini verir.

Hikâyeyi, bir sulh mahkemesi duruşmasındaymış gibi (bu benzetmeyi eleştirmen G. G. Chesterton yapmıştı) farklı kişilerin ağzından ve Dr. Jekyll'ın kederli hikâyesini yavaş yavaş geliştikçe olaya karışan insanların verdiği ifadeler yoluyla öğreniriz.

Olaylar, Jekyll'ın avukatı Bay Utterson ve uzaktan kuzeni Richard Enfield'ın bir sabah Londra'da gezintiye çıkmasıyla başlar. "Rengi solmuş, kör alınlı duvarı" ve "boyaları kabarmış, lekeli" bir kapısı olan "uğursuz görünüşlü" bir binanın önünden geçerlerken Enfield, Utterson'a bu kapıyla ilgili bir hikâye anlatması gerektiğini hisseder. Bir sabah, erken saatlerde orada bulunduğu bir sırada, iki ayrı yönden gelen bir adam ve küçük bir kızın o köşeye doğru yaklaştıklarını görür. Adam ve kız çarpışırlar. Kız boylu boyunca yere yapışır ve adam (Edward Hyde) çığlıklar atan kızı ayakları altında çiğneyerek yürüyüp gider. Oraya toplanan kalabalık ve Enfield, Mr. Hyde'ın yakasına yapışır. O kadar insanın, soğuk bir kış günü sabahın üçünde dışarı ne yaptıkları hiçbir zaman açıklanmaz; belki de Robinson Crusoe'nun, batmakta olan gemiye yüzdüğü zaman cep niyetine neyi kullanmış olabileceğini tartışıyorlardır. Adamın o kadar mide bulandırıcı bir yüz ifadesi vardır ki; Enfield adamı, onu parçalarına ayırmak üzereymiş gibi görünen kalabalıktan korumak zorunda kalır. "Kadınları mümkün oldukça uzakta tutmaya çalışıyorduk, çünkü saldırgan birer canavar gibilerdi," diye anlatır Enfield, Utterson'a. Dahası, olay yerine çağrılan doktor "o adamı öldürme arzusuyla kıvranıyordur". Bir kez daha korku yazarının, normal olanın temsilcisi haline geldiğini görürüz. Toplanan kalabalık, değişime uğramış olana karşı tetiktedir ve bunun en hakiki örneğini de Mr. Hyde'da görmüşlerdir. Ancak Stevenson, Enfield aracılığıyla, Mr. Hyde'ın *dış görünüşünde* çok büyük bir sorun olmadığını belirtmekte gecikmez. Bir John Travolta olmasa da, okul ceketinin içinden post çıkaran Michael Landon kadar kötü de değildir.

Enfield, Utterson'a, Hyde'ın "tıpkı şeytan gibi davrandığını" itiraf eder. Enfield, adamdan kıza yaptıklarını telafi etmesini talep ettiğindeyse Hyde, binanın kapısından girerek gözden kaybolur ve kısa süre sonra, onu altın pound ve kalanı da hamiline yazılmış

bir çek olmak üzere toplam yüz poundla geri döner. Enfield anlatmasa da, çekin üzerindeki imzanın Henry Jekyll'a ait olduğunu olaylar geliştikçe öğreniriz.

Enfield hikâyesini, korku hikâyelerindeki en çarpıcı kurtadam tanımlamalarından birini yaparak sonlandırır. Bu tanımlama, bizim bildiğimiz tanımlamalar anlamında çok az özellik belirtse de, aslında çok şey anlatır. Hepimiz Stevenson'ın, hepimizin değişime uğramış olana karşı tetikte olmak konusunda tecrübeli olduğumuzu bildiğini biliyoruz. O da bizim bunu bildiğimizi biliyordu zaten:

> Onu tarif etmek hiç kolay değil. Dış görünüşünde yanlış olan, huzursuz edici, hatta düpedüz tiksindirici bir şey vardı. Hayatımda hiç böylesine antipati duyduğum bir adamla karşılaşmamıştım ve nedenini de hiç bilmiyorum. Vücudunun bir yerlerinde bir biçimsizlik olmalı. Güçlü bir biçimsizlik hissi veriyor ama bunun nerede olduğunu kestiremiyorum. Sıra dışı görünüşlü bir adam, ama yine de sıra dışı olanın ne olduğunu söyleyemiyorum... Ve bunun sebebi de hatırlamıyor olmam değil, çünkü şu an bile gözümü önünde.

Yıllar sonra Rudyard Kipling, Mr. Hyde'la ilgili Enfield'ı rahatsız eden şeyin adını, başka bir hikâyede koymuştur. Kurtboğanı ve iksirleri bir kenara bırakırsak (zaten Stevenson'da, çok karmaşık oldukları için, dumanı tüten iksirleri bir kenara bırakmıştır) olay aslında basittir: Enfield, Mr. Hyde'ın üzerinde bir yerlerde, Kipling'in Canavarın İşareti olarak adlandırdığı şeyi taşıdığını hissetmiştir.

8

Utterson, Enfield'ın anlattığı hikâyeyle birleştirdiği bazı bilgilere sahiptir. (Tanrım, Stevenson'ın romanının kurgusu o kadar güzel ki, harika bir işçiliğin ürünü olan bir saat gibi tıkır tıkır işliyor.) Jekyll'ın vasiyetinin gözetmenliğini yapan Utterson, Jekyll'ın varisinin Edward Hyde olduğunu bilir. Ayrıca, Enfield'ın gösterdiği kapının, Jekyll'ın konağının arka kapısı olduğunu da bilmektedir.

Burada anayoldan biraz sapıyoruz. *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde,* Sigmund Freud'un fikirleri ortaya çıkmadan otuz yıl önce yayımlanmıştır, ancak Stevenson'ın romanının ilk iki bölümünde yazar, Freud'un bilinç ve alt bilinçle ilgili fikirlerine yakın kinayeler yapar. Daha açık ifade etmek gerekirse, kimlik ve üst benlik arasındaki tezatla ilgili kinayeler yapar. Bir bina bloğu düşünelim: Jekyll'ın tarafında, binanın insanların gördüğü yüzü var; hoş ve zarif bir bina ve içinde Londra'nın en saygın hekimlerinden biri yaşıyor. Binanın diğer yüzünde bir sürü döküntüyle, bakımsızlıkla, sabahın üçünde şüphe uyandıran bir takım işler için sokakta olan insanlarla ve "rengi solmuş, kör alınlı duvarın" içine yerleştirilmiş olan o "boyaları kabarmış, lekeli kapıyla" karşılaşıyoruz. Jekyll'ın tarafında her şey tutarlı ve hayat Apollon düzeninde devam ediyor. Diğer taraftaysa Dionysus at koşturuyor. Bir taraftan Jekyll girerken, öbür taraftan Hyde çıkıyor. Freud'un fikirlerine karşı olsanız ve Stevenson'ın insan psikolojisiyle ilgili sezgilerini onaylamasanız bile, bu bina modelinin insan doğasının ikiliği konusunda iyi bir örnek olduğu konusunda hemfikirsinizdir muhtemelen.

Neyse, işimize dönelim. Hikâyenin ciddi anlamda en önemli tanıklarından bir diğeri de, Hyde'ı bir idam kaçağına çeviren o cinayete şahit olan hizmetçidir. Olay, Sir Danvers Carew'un cinayetidir ve Stevenson'ın bize çizdiği tabloya baktığımızda, bugüne kadar manşetlere yansıyan Richard Speck ve asistan hemşireler, Juan Corona ve hatta talihsiz Dr. Herman Tarower gibi tüm kirli cinayetlerin yankılarını duyar gibi oluruz. İşte burada, her şeyden habersiz ve güçsüz avını alaşağı eden bir canavarı iş üstünde yakalıyoruz. Kurnazlık ve zekâyla değil, aptal ve nihilist bir şiddetle hareket ediyor. Bundan daha kötüsü olabilir mi? Evet, görünen o ki, daha kötü olabilecek bir şey var: Canavarın yüzü, sizin ve benim, sabahları aynada gördüğümüz yüzlerden çok da farklı değil.

> Ve sonra bir anda büyük bir öfke patlaması yaşayarak deli bir adam gibi ayaklarını yere vurmaya ve bastonunu sallayıp durmaya başladı... Yaşlı adam, büyük bir şaşkınlık ve birazcık da acıyla geri çekildi ve bunun üzerine Mr. Hyde, bir anda zincirlerinden kurtulmuş gibi yaşlı adamı sopayla vura vura yere devirdi. Bir an sonra, öfkeli bir maymun gibi adamın üstünde tepinmeye, birbiri ardına darbeler indirmeye başladı. Adamın kırılan kemiklerinin çatırtıları duyuluyor, gövdesi yolun üstünde zıplayıp duruyordu. Bu görüntü ve duyduğu sesler karşısında dehşete düşen hizmetçi bayıldı.

Bunun bir tabloid haberi haline gelmesi için tek gereken, yakındaki bir duvara kurbanın kanıyla yazılmış KÜÇÜK DOMUZLAR veya ÇİL YAVRULARI yazısıdır. Stevenson daha sonra bize, "cinayetin işlendiği sopanın nadir bulunan, sert ve ağır bir tahtadan yapılmış olmasına rağmen, böylesine hissiz bir zalim-

liğin baskısıyla ortadan ikiye ayrıldığını ve kırılan bir parçanın, yandaki hendeğe fırladığını" anlatır.

Stevenson burada ve başka bölümlerde Hyde'ı "maymun gibi" şeklinde tanımlar. Hyde'ın *I Was a Young Werewolf*'taki Michael Landon'ın, evrim skalasında bir adım gerideki hali olduğunu ve insan görüntüsünün altında, henüz ortaya çıkmamış korkunç bir şey olduğunu belirtir. Kurtadam hikâyesinin bizi gerçekten en çok korkutan yanı da bu değil midir zaten? İçten gelen ve intikam duygusuyla dolup taşan bir kötülüktür bu ve Stevenson'ın yaşadığı dönemin din adamlarının, Stevenson'ın hikâyesini takdir etmesi de son derece doğaldır. İbret alınacak bir hikâyeyi okur okumaz tanıdıkları ve Hyde'ın, Sir Anvers Carew'a attığı acımasız dayağı, Âdem'in sahneye çıkması gibi bir şey olarak değerlendirdikleri aşikârdır. Stevenson, Kurtadam'ın yüzünün bizim yüzümüz olduğunu belirtir ve bu da, *Abbott and Costello Meet Frankenstein*'la Lou Costello'nun Lon Chaney'e verdiği o meşhur cevabın tüm komikliğini yok eder. Chaney, acı içindeki ve derisi değişmekte olan Larry Talbot'u canlandırıyor ve Costello'ya, "Anlamıyorsun. Ay doğduğunda ben bir kurta dönüşeceğim," diye sızlanıyor. Costello'ysa şöyle yanıt veriyor: "Evet, muhtemelen seninle beraber beş milyon erkek de öyle."

Her neyse, Carew cinayeti, polisi Hyde'ın Soho'daki evinin kapısına getirir. Kuş çoktan yuvayı terk etmiştir, ancak davadan sorumlu olan Scotland Yard dedektifi, onu yakalayacaklarından emindir çünkü Hyde çek defterini yakmıştır. Bu yüzden, "Adamın hayatı bu paraya bağlı. Bankaya gelip parayı elden almasını beklemekten başka çaremiz yok," der.

Ancak tabii ki, Hyde'ın güvenebileceği diğer bir kimliği vardır. Yaşadığı korku sonucunda yeniden mantıklı düşünmeye başlayan Jekyll, iksiri bir daha asla kullanmamaya karar verir. Sonra fark eder ki, yaşadığı kimlik değişimleri artık spontane olarak meyda-

na gelmeye başlamıştır. Görgü kurallarının baskısından kaçmak için Hyde'ı yaratmıştır, ancak fark eder ki şeytanın da kendine has baskıları vardır ve sonunda Hyde'ın tutsağı haline gelmiştir. Din adamları, Jekyll ve Hyde'ı takdir etmişlerdir, çünkü kitabın insanın "hayvani doğası" tamamen serbest bırakıldığında nasıl korkunç sonuçlar doğacağını gösterdiğine inanmışlardır. Modern okurlar Jekyll'ı (kısa süreliğine de olsa) Victoria döneminin dar görüşlülüğünden ve ahlaki baskılarından kurtulmaya çalışan bir adam olarak değerlendirip ona anlayış göstermeye daha yatkın olmuşlardır. Neyse, Utterson ve Jekyll'ın uşağı Poole, Jekyll'ın laboratuvarına girdiklerinde Jekyll ölmüştür ve buldukları Hyde'ın bedenidir. Tüm bu olanlar içinde en korkuncu, adamın Jekyll olarak düşünürken Hyde olarak ölmüş olmasıdır. Saklamaya çalıştığı gizli günah (veya tercihinize göre Canavarın İşareti), suratına kalıcı bir şekilde mühürlenmiş halde bulunur. Jekyll itirafını şu sözlerle sonlandırmıştır: "Şimdi, kalemimi bırakıp itirafımı mühürlerken, kederli Dr. Jekyll'ın hayatına son veriyorum."

Jekyll ve onun acımasız ikinci kişiliğinin hikâyesine, boyalı basın diliyle anlatılmış dini bir kıssadan hisse hikâyesi olarak kendinizi kaptırmanız da çok kolaydır. Ders alınacak bir hikâye olduğu kesindir, ancak ben riyakârlığı, riyakârlığın sebepleri, tehlikeleri ve insan ruhu üzerindeki etkilerini de yakından incelediğini düşünüyorum.

Jekyll, gizli bir günahın pençesine düşmüş bir riyakârdır. Kitabın gerçek kahramanı Utterson'sa Jekyll'ın tam tersidir. Bu, sadece Stevenson'ın kitabı için değil, kurtadam konsepti için de önemli bir nokta olduğundan, kitaptan bir alıntı daha yapmama izin verin. Bakın Stevenson, *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ın ilk sayfasında Utterson'ı bize nasıl tanıtıyor:

"Bay Utterson, hiçbir zaman en ufak bir gülümsemeyle dahi aydınlanmayan kaba suratlı bir adamdı. İnsanlara karşı soğuk, samimiyetsiz, utangaç ve içine kapanıktı. Uzun boylu, zayıf, soluk ve sıkıcı

bir adam olmasına rağmen, bir şekilde sevimliydi.[6] Kendisine karşı oldukça hoşgörüsüzdü, kaliteli şarap içme isteğini bastırmak için, yalnız kaldığı zamanlarda cin içerdi ve tiyatroyu sevmesine rağmen, yirmi yıldır herhangi bir tiyatronun kapısından bile girmemişti."

Lisa Rondstadt, dört küsur yıl önce ortaya çıkan eğlenceli bir punk rock grubu olan *Ramones* hakkında, "Yaptıkları müzik o kadar sıkı ki, kıçınızın üstüne oturamıyorsunuz," demişti. Aynısını, hem hikâyenin en merak uyandıran karakteri olup hem de mahkeme kâtipliği görevini yerine getirebilen Utterson için de söyleyebilirsiniz. Tam bir Victoria dönemi züppesidir ve insan, bu adamın yetiştirdiği bir çocuk için gerçekten endişelenebilir. Ancak Stevenson'ın vurgulamak istediği nokta, Utterson'ın içinde, dünyadaki her insan kadar riyakârlık olduğudur. (Eski Metodist inancı, "Zihinde, sözde ve davranışta günah işeyebiliriz," der ve sanırım, şarap içme hayali kurarken cinleri arka arkaya devirmesi, Utterson'ın zihinsel olarak riyakâr olduğunun göstergesi olabilir ama şu an, özgür irade konseptini kavramanın çok daha zorlaştığı, puslu ve gri bir alana giriyoruz. Robert Stone'un *Dog Soldiers*'taki *(Köpek Askerler)* başkahramanı, "Zihin, tıpkı bir maymun gibidir," der ve çok haklıdır.)

Utterson ve Jekyll arasındaki fark, Jekyll'ın şarap içme isteğini bastırmak için yalnızca insan içindeyken cin içecek karakterde olmasıdır. Jekyll kütüphanesinde yalnız kaldığında muhtemelen içkisini veya kaliteli Jamaika purolarını başkalarıyla paylaşmak zorunda kalmadığı için kendisini tebrik ederdi. Muhtemelen Batı Yakası'nda sahnelenen müstehcen bir oyuna giderken kimseye yakalanmak istemezdi ama Hyde olarak böyle bir oyuna gitmek onu çok mutlu ederdi. Jekyll, zevklerinden hiç birini kirletmek istemezdi. Bu zevklerini gizli bir şekilde tatmin etmek isterdi yalnızca.

6 İtiraf etmeliyim ki, Stevenson'ın Utterson'ı tarif edişini okuduktan sonra, Utterson'ın nesinin sevimli olabildiğini sorgulamadan edemedim.

9

Burada bahsettiğimiz şey en basit haliyle, kimlik ve üst benliğin, özgür irade çerçevesinde kötülük yapmak veya yapmamak arasındaki ezeli çatışmasıdır veya Stevenson'ın deyimiyle, rezil etmek veya tatmin etmek arasındaki çatışmadır. Bu ezeli mücadele, Hristiyanlığın temel taşlarından biridir ama bunu mitik deyimlere dökmek isterseniz, Jekyll ve Hyde bölünmesi, bir başka ikiliği ortaya çıkarır. Daha önce de bahsi geçen Apollon (zekânın, ahlakın ve soyluluğun temsilcisi, "sürekli olarak yücelen") ve Dionysus (parti âlemlerinin, fiziksel tatminlerin ve insan doğasının yoldan çıkmış tarafının tanrısı) arasındaki çekişme diyebiliriz. Konuyu mitik tanımlamasından da ileri götürmek isterseniz, vücut ve zihni tamamen birbirinden ayırmanıza ramak kalmış demektir. Jekyll'ın, arkadaşlarına vermek istediği imaj tam olarak, insani zevkler ve ihtiyaçlarla ilgilenmeyen, tamamen arınmış bir varlık gibi görünmektir. Bu adamı eski usul bir tuvalette, elinde gazeteyle otururken hayal etmek çok zordur.

Jekyll ve Hyde'ın hikâyesine, insanın Apollon potansiyeli ve Dionysusvari ihtiyaçları arasındaki pagan tezatlık açısından bakacak olursak, kurtadam mitinin (ufak bir kamuflaj altında) çok sayıda romanda ve filmde var olduğunu görürüz.

Bunun belki de en iyi örneği Alfred Hitchcock'un *Psycho* filmidir, ancak ustaya duyduğum tüm saygı bir yana, şunu söylemeliyim ki, filmin ana fikri Robert Bloch'un romanında zaten vardır. Aslına bakarsanız Bloch birkaç eski kitabında insan doğasının bu yönünü zaten işlemiştir ve bunların arasında *The Scarf* (roman, şu harikula-

de ve ürkütücü sözlerle başlar: "Fetiş mi? Adını sen koy. Benim tek bildiğim, her zaman benimle olduğu...) ve *The Deadbeat* bulunur. En azından teknik açıdan, bu kitaplar korku romanları değildir. İçlerinde gözle görülür bir canavar veya doğaüstü olaylar yoktur. Bunlar, "gerilim romanı" olarak etiketlenmiştir. Ancak, bu kitaplara Apollon/Dionysus çatışması açısından bakarsak, her birinin birer korku romanı olduğunu ve Dionysus ruhlu bir psikopatın, Apollon'un normal sureti ardında saklandığını görürüz ve bu psikopat yavaşça ve korkunç bir biçimde ortaya çıkar. Kısacası, Bloch, içinde iksirler ve kurtboğanlar olmayan birkaç kurtadam romanı yazmıştır. Bloch'un, Lovecraftvari doğaüstü hikâyelerini yazmayı bıraktığı zaman olanlar (ve aslında hiçbir zaman tam olarak bırakmamıştır; *Strange Eons* kitabına göz atabilirsiniz) onun korku yazarı olmaktan vazgeçmesi anlamına gelmez. Bloch yalnızca, bakış açısını dışarısı yerine (yıldızların ötesi, denizin altı, Leng Platosu'nun düzlükleri veya Providence, Rhode Island'da bir kilisenin çan kulesinin içi) içeriye çevirmiştir; kurtadamın olduğu yere. Belki günün birinde *The Scarf, The Deadbeat* ve *Psycho* romanları da, James M. Cain'in *The Postman Always Ringo Twice, Çifte Tazminat* ve Mildred Pierce eserlerinde olduğu gibi, birleştirilmiş bir triptik olarak antolojileştirilir çünkü Robert Bloch'un 1950'li yıllarda yazdığı romanlar, Amerikan roman ve hikâye edebiyatına, en az Cain'in 1930'larda yazdığı "insaflı alçak adam" temalı romanlar kadar etki etmiştir. Her iki durumda da, okuyucuyu vurma şekilleri faklı olsa bile, hem Cain'in hem de Bloch'un romanları muazzam cinayet romanlarıdır. İkisinin de romanları Amerikan hayat tarzını son derece gerçeğe yakın şekilde ele alır, ana karakterleri kahraman olmaktan çok uzaktır. İkisinin de romanları Apollon/Dionysus çatışmasının merkezine inerek sonuçta kurtadam romanına dönüşürler.

Bu üç roman içinde en meşhuru olan *Psycho,* Norman Bates adında bir adamı konu alır. Hitchcock'un filminde Norman rolünü Anthony Perkins canlandırır ve Norman son derece pimpirikli ve

yerinde duramayan bir karakterdir. Dışandan gözlemleyenler için (veya bu, eskimiş ve kimsenin uğramadığı motelin sahibini gözlemleyecek kadar umursayan bir avuç insan için) Norman, oldukça normal görünmektedir. Akıllara hemen, Apollonvari bir Eagle Scout izcisiyken, Dionysus'un tarafına geçerek Teksas Kulesi'nin tepesinden ölüm saçan Charles Whitman gelir, ancak Norman iyi bir adam gibi görünmektedir. Janet Leigh, hayatının son anlarını yaşarken Norman'dan korkmak için hiçbir sebep görmez.

Ancak Norman kurtadamdır. Tek farkı, kürk çıkarmak yerine, annesinin iç çamaşırlannı ve elbiselerini giymesi ve misafirlerini ısırmak yerine doğramasıdır. Dr. Jekyll'ın Soho'daki evinde, gizli odalan ve bir "Mr. Hyde kapısı" olması gibi, Norman'ın da iki farklı kişiliğinin buluştuğu gizli bir yeri olduğunu öğreniriz. Onun durumunda bu gizli yer, duvardaki bir çerçevenin arkasına gizlenmiş bir deliktir ve Norman bu deliği soyunan kadınlan gözetlemek için kullanır.

Psycho, oldukça etkili bir filmdir, çünkü kurtadamı içeri buyur eder. Burada durum, dışarıdan gelen kötülük ve kaderin bir oyunu değildir. Hata burç yıldızlanmızda değil, tamamen bizdedir. Norman, annesinin kıyafetlerini giydiğinde ve onun sesiyle konuştuğunda, görünüşte kurtadam olduğunu biliriz, ancak sürekli olarak içinde de bir kurtadamın *her zaman* var olduğundan şüpheleniriz.

Psycho pek çok kez taklit edilmiştir ve bu taklitlerin hepsini, isimlerine bakarak tespit edebilirsiniz: *Strait Jacket (Delilik)* (Bloch'un senaryosundan yola çıkılarak çekilen bu fazlaca entrikalı filmde, balta sallama görevini Joan Crawford üstleniyor), *Dementia-13 (Demans-13)* (Francis Coppola'nın ilk uzun metrajlı filmi), *Nightmare (Kâbus)* (Hammer yapımı), *Repulsion (Tiksinti).* Bunlar, Hitchcock'un Joseph Stefano tarafından ekranlara uyarlanan filminin yavrularından yalnızca birkaçıdır diyebiliriz. Stefano daha sonra, *The Outer Limits* adlı televizyon programını yayınlamaya başladı, ama buna daha sonra değineceğiz.

10

İster yazılı edebiyat olsun, ister film, tüm modern korku hikâyelerini toplayıp bir potada eritsek, geriye sadece bu üç arketiğin kalacağını iddia etmem çok saçma olurdu. Konuyu bir hayli basitleştirmiş olurduk, ancak elimiz güçlensin diye tarot destemizdeki Hayalet kartını ortaya atsak bile, yine de yanlış bir basitleştirme olurdu bu. İşler yalnızca yaratık, vampir ve kurtadamla bitmiyor; gölgelerde gizlenen başka öcüler de var. Ancak bu üç arketip, modern korku hikâyelerinin büyük kısmının ortaya çıkışından sorumludur. İsmi Olmayan Yaratık'ın bulanık siluetini Howard Hawks'ın *The Thing (Şey)* filminde görürüz (görünen o ki [bence bu bir parça hayal kırıklığıdır] yeterince büyük bir cüsseye sahip olabilmek için Jim Arness uzaydan gelen bir sebze gibi giyinmiştir). Kurtadam, *Lady In A Cage (Kafesteki Kadın)* filminde Olivia de Havilland'a kendisini gösterir ve *What Ever Happened To Baby Jane? (Küçük Bebeğe Ne Oldu?)* filminde Betty Davis olarak karşımıza çıkar ve George Romero'nun *Night of the Living Dead* ve *Dawn of the Dead* filmleri gibi çok çeşitli filmlerde de vampirin gölgesini görürüz, ancak bahsettiğim bu son iki filmde sembolik olarak kan içme hareketi, ölüler, yaşayan kurbanlarının etlerini dişlerken yerini yamyamlığa bırakır.[7]

7 Romero'nun *Martin* filmi, vampir mitinin kibar ve görselliğe hitap eden bir uyarlamasıdır ve bu mitin filmde bilinçli olarak ele alınan az sayıdaki örneklerinden biri de, Romero'nun bu mit için hayati öneme sahip olan romantik varsayımlarla (Drakula'nın John Badham uyarlamasında olduğu gibi) vampirin seçtiği kurbanın damarlarından fışkıran kanın gerçekten içilmesi gibi tüyler ürpertici bir gerçek arasında kurduğu tezatlıktır.

Şu da şüphesiz bir gerçektir ki, film yapımcıları dönüp dolaşıp bu üç canavara dönerler ve bence bunun sebebi, bu canavarların gerçek birer arketip olmalarıdır. Bu da demektir ki, çamur, yetenekli bir çocuğun elinde nasıl kolaylıkla şekil alıyorsa, bu türde işler yapan film yapımcılarının yaptığı da tam olarak budur.

Bu üç romanı ve onlar kanalıyla yaptığımız derinlemesine XIX. yüzyıl doğaüstü hikâye analizlerini geride bırakmadan önce (eğer bu konunun üstüne daha çok gitmek isterseniz, H. P. Lovecraft'ın "Supernatural Horror in Literature" adlı uzun makalesini önerebilirim. Dover yayınlarından çıkan ucuz ve ciltsiz bir basımı mevcut); en başa dönmek ve romanlar olarak sahip oldukları meziyetlere şapka çıkarmak akıllıca olur.

Geçmişe ait popüler hikâyeleri; sosyal belgeler, ahlaki mesaj kaynakları, tarih dersleri ve daha sonradan ortaya çıkacak daha ilginç hikâyelerin öncüleri (Polidori'nin *The Vampyre*'ının *Drakula*'dan önce yazılmış olması veya Lewis'in *The Monk* romanının, Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ına zemin hazırlaması gibi) olarak görme eğilimi her zaman var olmuştur. Diğer her şey gibi aslında ama romanlar her zaman kendi ayakları üstünde durur ve hepsinin anlatacak kendilerine has hikâyeleri vardır.

Öğretmen ve öğrenciler, kendi şartlarına göre *Frankenstein, Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* ve *Drakula* gibi romanları tartışmaya kalktıklarında bu tartışmalar genellikle fazla kısa sürer. Öğretmenler genelde kitapların eksikliklerine odaklanma eğilimindedir ve öğrenciler de Dr. Seward'ın gramafon günlüğü, Quincey P. Morris'in korkunç bir biçimde abartılmış olan yavaş konuşma tarzı veya canavarın şans ederi felsefi edebiyatla tanışması gibi eğlenceli şeylere takılıp kalmaya meyillidir.

Bu kitapların hiçbirinin aynı çağın büyük eserlerinin yakınından bile geçemediği doğrudur ve ben de bunun aksini iddia etmeyeceğim. Mesela hemen hemen aynı döneme ait olan *Dra-*

kula ve *Jude the Obsoure*'u okumanız gerekir ki kesin bir fikre ulaşabilin. Ancak hiçbir roman, yalnızca fikirsel güce dayanarak hayatta kalmaz. Aynı şekilde çoğu modern edebiyat yazarları ve eleştirmenlerinin düşündükleri gibi, sözcük seçimlerine veya yazılış tarzlarıyla da. Bu insanlar güzel ama motorsuz arabaları pazarlamaya çalışan satıcılar gibidirler. *Drakula, Jude* kadar iyi olmasa da, Stoker'ın Kont'la ilgili romanı, korkunç ve yaygaracı *Vampir Varney*'nin sesi kesildikten çok uzun süre sonra bile insanların zihninde yankılanmaya devam etmektedir. Aynı şey, Mary Shelley'nin İsmi Olmayan Yaratık'ı ele alış biçimi ve Robert Louis Stevenson'ın kurtadam mitini ele alış biçimi için de geçerlidir.

"Ciddi" hikâyelerin sözde yazarlarının (kurgu ve hikâyeyi, süslü sözcük seçimlerinin yönlendirdiği uzun bir cümlenin ve üniversitelerdeki pek çok edebiyat öğretmeninin, edebi tarzla bir tutma hatası yaptığı ağdalı anlatımların ardına sürgün eden yazarlar) unuttukları şey, arabaların birer motor oldukları gibi romanların da birer motor olduğudur. Motoru olmayan bir Rolls Royce, pekâlâ dünyanın en pahalı ve göz alıcı begonya saksısı olabilir ve içinde gerçek bir hikâye bulunmayan bir roman, yalnızca bir heves ve ufak bir akıl oyunu olmaktan ileriye gidemez. Romanlar da birer motordur ve bu üç roman hakkında biz ne dersek diyelim, yaratıcıları onların içlerini tıkır tıkır ve tertemiz çalışacaklarından emin olmaya yetecek kadar icatla doldurmuşlardır.

İşin tuhaf yanı, Stevenson'ın bu motoru birden fazla kez başarıyla çalıştırabilmiş olmasıdır. Stoker'ın macera romanları halen okunmaktadır, ancak *Yedi Yıldız Mücevheri* ve *Beyaz Ejderhanın Yuvası* gibi daha sonra çıkan kitapları, en ateşli fantezi türü hayranları haricinde, çok fazla duyulmamış ve okunmamıştır.[8]

8 Doğruyu söylemek gerekirse Bram Stoker, en bilinenleri "Kızılderili" ve "Hâkimin Evi" olmak üzere, bazı muhteşem kısa hikâyeler de yazmıştır. Ölümle ilgili kısa

Mary Shelley'nin sonraki gotik hikâyeleri de benzer şekilde, hemen hemen tamamen karanlıkta kalmıştır.

Üzerinde konuştuğumuz tüm romanlar yalnızca birer korku ya da gerilim hikâyesi olarak değil, çok daha geniş bir tür olan roman türünün birer örneği olarak öyle ya da böyle kayda değer eserlerdir.

Mary Shelley, Victor Frankenstein'ın çalışmasıyla ilgili felsefi imalarını fazlasıyla uzatmayı bıraktığında yalnızlık ve amansız korkulara dair son derece güçlü sahneler sunar. Bunların muhtemelen en çok dikkat çekeniyse karşılıklı edilen intikam dansının, kutupların ıssız topraklarında sona yaklaştığı kısımdır.

Bu üç roman arasında en hareketli olanı muhtemelen Bram Stoker'ınkidir. Onun romanı, günümüz okurlarına ve bir insanın popüler bir hikâyeye, bir televizyon filminden daha fazla zaman ayırmasının beklenmemesi gerektiğini düşünen günümüz eleştirmenlerine (görünen o ki, bu ikisinin birbirlerinin yerini tutabileceğine inanıyorlar) fazla uzun görünebilir, ancak kitapta ilerledikçe, Doré'ye yakışır sahneler ve görüntülerle ödüllendiriliriz. Tabiri caizse Renfield'ın büyük bir sabırla penceresinin önüne şeker dökmesi, Lucy'nin kazıkla öldürülmesi, Van Helsing'in üç tuhaf kız kardeşin kafalarını koparması, havadan yağan mermiler ve karanlığa karşı girilen bir yarış sonucunda Kont'un sonunun gelmesini de ekleyebiliriz.

Henry James'in düşüncesine göre bu (benim değil), *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* kısa ve öz olmak açısından bir başyapıttır. Wilfred Strunk ve E. B. White tarafından yazılan *The Elements of Style* adlı son derece zaruri el kitabını, iyi bir kompozisyon yazmanın on üçüncü kuralı olarak, "Gereksiz kelimeleri çıkarın," der. Step-

hikâyelerden keyif alanlar, onun *Dracula's Guest* adlı kitabından daha iyi bir kitap bulamaz. Gerçi bu kitabın tüm basımları saçma bir şekilde tükendi ama halk kütüphanelerinin çoğunda yığınlar halinde bulabilirsiniz.

hen Crane'in *Kanlı Madalya*'sı, Henry James'in *Yürek Burgusu* romanı, James M. Cain'in *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*'ı ve Dougles Fairbairn'in *Shoot*'u ile birlikte Stevenson'ın makul uzunluktaki korku hikâyesi de, Strunk'ın on üçüncü kuralının (kompozisyon teknikleri üzerine yazılmış o en önemli üç sözün) en iyi şekilde nasıl uygulanacağını yeni yazarlara göstermek açısından bir ders kitabı görevi görebilir. Karakterizasyonlar hızlı fakat titiz bir şekilde yapılmıştır. Stevenson'ın insanları taslak halinde çizilir, ancak hiçbir zaman karikatürize edilmezler. Ruh halleri uzun uzun anlatılmak yerine genellikle imalar kullanılır. Anlatımsa bir çocuk hikâyesi gibi kısaltılmış ve basitleştirilmiştir.

Bu konuya kaldığımız yerden, bu üç muhteşem canavarın okurların zihinlerinde yarattıkları merak ve dehşetten bahsederek devam edeceğiz. Bu canavarların her birinin muhtemelen en çok göz ardı edilen yönü her birinin gerçekliğin ötesine geçip tamamen hayal ürünü olan bir dünyaya başarıyla girebiliyor olmalarıdır. Ancak bu döngünün gerisinde de kalmayıp kurtadam, vampir ve yaratık arketiplerini mitik birer figür olarak değil, yakın gerçekliğe ait figürler olarak görebiliyoruz. Bu da demektir ki; hayatımızın yolculuğuna çıkarılıyoruz ve bu, "iyi olmaktan" öte bir şey. Ve, dostum bu müthiş!

– Dördüncü Bölüm –

SİNİR BOZUCU

BİR OTOBİYOGRAFİ ARASI

Kitabın başlarında son otuz yılın dehşet ve korku fenomenini bir medya/kültür etkinliği olarak başarıyla ele almanın bir parça otobiyografi olmadan mümkün olmayacağını söylemiştim. Bana öyle geliyor ki, bu konudaki borcumu ödememin vakti geldi. Ne sıkıcı şey! Ama sırf kendimi, ölümcül şekilde bağlantılı olduğum bir alandan koparamadığım için, siz de bunu çekmek zorundasınız.

Sürekli olarak kovboy hikâyeleri, özel dedektif hikâyeleri, esrarlı salon hikâyeleri, bilimkurgu veya tam gaz macera hikâyeleri gibi belli bir türe yatkınlık gösterdiklerini fark eden okurlar, korku okurlarına kıyasla, sevdikleri yazarların (ve kendilerinin) ilgi alanlarına dair daha nadiren psikanaliz yapıyor gibi görünüyorlar. Korku hikâyelerinden alınan zevkin anormal olduğuna dair, gizli veya değil, bir kanı olduğu ortada. *Hayaletin Garip Huyları* kitabımın başında oldukça uzun bir kompozisyon yazmış ve insanların neden korku hikâyeleri okuduklarını, benim de neden korku hikâyeleri yazdığımı analiz etmeye çalışmıştım. Aynı yemeği ısıtıp ısıtıp önünüze koymaya niyetim yok. Eğer bu konunun peşine düşmek isterseniz, yazdığım o giriş yazısını okumanızı tavsiye ederim; tüm akrabalarım beğenmişti.

Buradaki soru biraz daha ezoterik: İnsanlar, benim veya kendilerinin ilgilendiği bir şeyle neden bu kadar ilgileniyorlar? Her şeyden önce, inanıyorum ki, hepimizin zihinlerimizin derinliklerinde bir tür şartlanma var. Korkuyla ilgilenmek sağlıksız ve sapkın bir şeydir. Bu yüzden insanlar bana, "Neden böyle şeyler yazıyorsun?" diye sorarken, aslında beni bir koltuğa uzanıp, bir kilerde üç hafta boyunca nasıl kapalı kaldığımı veya aldığım tuvalet eğitimini ya da anormal bir kardeş kavgasını falan anlatmaya davet ediyorlar. Kimse, Arthur Hailey'nin veya Harold Robbins'in düzgün bir tuvalet eğitimi alıp almadıklarını merak etmiyor çünkü bankalar, havalimanları ve ilk milyon dolarlarını nasıl kazandıkları gibi konular, yazmak için son derece normal konular. İşlerin nasıl yürüdüğünü bilme isteği tam da Amerikalılara göre bir şeydir (*Penthouse Forum*'un olağanüstü başarısını açıklamak için de yeterlidir bence. Oraya yazılan mektupların çoğu aslında, cinselliğin roket bilimini, muhtemel oral seks yollarını ve çeşitli egzotik pozisyonları tartışır ve bunların hepsi, en az elmalı turta kadar Amerikalılara özgüdür. *Forum* basitçe, kendi işini kendi görmeye hevesli olanlar için bir tesisat rehberidir), ancak canavarlardan, perili evlerden ve gece yarısı mahzenden çıkan korkunç şeyden zevk almak, huzursuzluk verici şekilde yabancı gelir insanlara. Bu durumu sorgulayanlar otomatik olarak şu komik karikatür psikiyatristi Victor De Groot'un mantıklı birer kopyası haline dönüşürler ve para kazanmak için bir şeyler uydurmanın (tüm hikâye yazarlarının yaptığı da budur) geçimini sağlamanın tuhaf bir yolu olduğu gerçeğini göz ardı ederler.

1979 yılının Mart ayında Ides of Mahonk olarak bilinen bir etkinlikte (Manhattan'daki havalı bir gizem ve tespit kitapları dükkânı olan Muder Ink sponsorluğunda, yılda bir düzenlenen, mistik hikâye yazarlarını ve okurlarını buluşturan bir etkinlik) korkuyla ilgili konuşacak olan üç panel konuşmacısından biri olmak

üzere davet edildim. Paneldeki tartışmalar sırasında annemin bana, çocukluğumla ilgili anlattığı bir hikâyeyi paylaştım. Olay ben henüz dört yaşındayken olmuştu, o yüzden olayın kendisini değil de annemin anlattığı hikâyeyi hatırladığım için beni bağışlarsınız herhalde.

Annemin dediğine göre, tren yoluna yakın bir evde oturan bir komşunun evine oynamaya gitmişim. Gittikten bir saat kadar sonra geri gelmişim (annem öyle dedi) ve suratım bir hayalet gibi bembeyazmış. Günün geri kalanı boyunca hiç konuşmamışım. Neden gelip beni almalarını beklemediğimi veya eve gelmek istediğimi söylemek için aramadığımı anlatmamışım. Neden tek başıma geldiğimi ve arkadaşımın annesinin, benimle eve yürümek yerine yalnız gelmeme neden izin verdiğini de.

Sonunda öğrenmişler ki, birlikte oynadığım çocuk, oyun oynarken veya karşıdan karşıya geçerken yük treninin altında kalmış. Annemin sonradan söylediğine göre, çocuğun parçalarını hasır bir sepetin içine toplamışlar. Annem, olay anında çocuğun yakınında olup olmadığımı, olayın ben oraya gitmeden önce mi olduğunu yoksa benim olay olduktan sonra mı oradan ayrıldığımı hiçbir zaman öğrenememiş. Muhtemelen, konuyla ilgili kendi fikirleri vardı. Ama dediğim gibi, olayı hiç mi hiç hatırlamıyorum; sadece olaydan birkaç yıl sonra bana anlatılanları hatırlıyorum.

Bu hikâyeyi salondan gelen bir soruya cevaben anlattım. Dinleyici, "Çocukluğunuza ait gerçekten korkunç bir anınız var mı?" diye sormuştu. Diğer bir deyişle; "Buyurun, Bay King. Doktor şimdi sizi görecek."

Burnt Offerings ve *Parlor Games* romanlarının yazarı Robert Marasco, böyle bir anı hatırlamadığını söyledi. Dinleyicinin tamamen hayal kırıklığına uğramaması için tren hikâyemi anlattım ve hikâyeyi, aynı burada yazdığım gibi, olayın kendisini şahsen hatırlamadığımı söyleyerek bitirdim. Bunun üzerine, panelin

üçüncü konuşmacısı Janet Jeppson (kendisi bir psikiyatrist ve roman yazarıdır) şu cevabı verdi: "Ama o zaman beri bununla ilgili yazıyorsunuz."

Salondan, onu onaylayan bir mırıldanma yükseldi. İşte bu, tam da benim konumlandırılabileceğim bir noktaydı. Tanrı vergisi bir yönlendirmeydi. Bir çocuk olarak kolaylıkla etkilenebileceğim o günlerde, bu arkadaşımın yavaş bir yük treninin altında kaldığını gördüğüm içini *Korku Ağı*'nı ve *Cinnet*'i yazmıştım ve *Mahşer* romanımda, bir salgın sonucunda tüm dünyayı yok etmiştim. Bunun son derece yanıltıcı bir fikir olduğunu düşünüyorum. Böylesine işkembeden atılan psikolojik yargılar, cahilce yazılmış astroloji yorumlarından farksızdır.

Geçmişin, bir yazarın yararına hizmet etmediğini söylemiyorum, tabii ki eder. Bir örnek vereyim: Hatırladığım en gerçekçi rüyayı yaklaşık sekiz yaşımdayken görmüştüm. Rüyamda, asılmış bir adamın bedeni, bir tepenin üzerindeki bir darağacında sallanıyordu. Cesedin omuzlarına kargalar konmuştu ve arkasında bulutlarla kaplı, korkunç, yeşil bir gökyüzü vardı. Cesedin üzerinde ROBERT BURNS yazan bir isim levhası asılıydı. Ancak rüzgâr esip de cesedi havada döndürünce, kendi yüzümü gördüm. Çürümüş ve kuşlar tarafından paramparça edilmişti, ama basbayağı benim yüzümdü. Sonra ceset gözlerini açıp bana baktı. Cesedin yüzünün karanlığın içinden üzerime eğilmiş olduğundan emin bir halde, çığlıklar atarak uyandım. On altı yıl sonra, bu gördüklerimi *Korku Ağı* romanımın ana sahnesi olarak kullandım. Yaptığım tek değişiklik, cesedin üzerindeki ismi Hubie Marsten'a çevirmekti. Gördüğüm bir başka rüyada (bu rüya da, son on yıldır ne zaman stresli olsam kendini tekrar eder hale geldi) içinde, cinayete meyilli deli bir kadının sinsice dolaştığı söylenilen eski bir evde oturmuş roman yazıyorum. Üçüncü katta, oldukça sıcak bir odadayım. Odanın uzak bir köşesinde, tavan arasına bağlanan bir

kapı var ve kadının orada olduğunu, er ya da geç daktilomun sesinin onu benim üzerime çekeceğini biliyorum (belki de bu kadın, *Times* Kitap İncelemeleri eleştirmeni falandır). Sonunda kadın beyaz saçları ve delirmiş gibi bakan gözleriyle, bir kasap satırını kudurmuş gibi sallayarak, adeta sürpriz kutusundan fırlarmış gibi kapıdan dışarı çıkıyor. Evin, nasıl olduysa dışarıya doğru patladığını ve artık eskisinden çok daha büyük olduğunu ve yolumu kaybetmiş olduğumu fark ediyorum. Bu rüyadan uyanırken hemen yatağın karıma ait tarafına doğru kayıyorum.

Ancak hepimiz kötü rüyalar görüyor ve bu rüyaları olabilecek en iyi şekilde kullanmaya çalışıyoruz. Ancak rüyayı kullanmak bir mesele, rüyanın kendi kendisinin ortaya çıkış sebebi olduğunu öne sürmek başka bir mesele. Bu, insan beyninin gerçek dünyada uygulanması pek veya hiç mümkün olmayan ilginç bir alt işlevi hakkında son derece saçma bir şeyi öne sürmek demektir. Rüyalar, sadece zihnimizde oynayan filmlerdir. Günlük hayatımızda yaşadıklarımıza ait parça ve kalıntıların, hiçbir şeyi dışarı atmak istemeyen insan zihni tarafından birbirine eklenerek bilinçaltımızı kaplayan örtüler örmesidir. Bu zihinsel filmlerin bazıları müstehcendir, bazıları komedi ve bazıları da korku filmleridir.

Bence yazarlar, gördükleri rüyaların veya çocukluk travmalarının birer sonucu olarak ortaya çıkmaz, öyle olmaya yönlendirilirler. Bir yazar veya ressam, aktör, yönetmen, dansçı ve benzer şeyler olmak bilinçli iradenin bir sonucudur. Tabii ki işin içinde yetenek de olması gerekir, ancak yetenek, sofra tuzundan bile ucuz bir üründür. Yetenek, büyük bir güçle kullanılmadıkça hiçbir şeyi kesemeyen kör bir bıçak gibidir. Öyle büyük bir güçten bahsediyorum ki, bıçak bir şeyleri kesmek yerine onlara vurmaya ve onları kırmaya başlar (böylesine büyük bir şiddetle yapılan bir iki vuruştan sonra da kendisi kırılır zaten. Ross Lockridge ve Robert E. Howard gibi oldukça farklı yazarların başına gelen durum da

bu olabilir). Yetenek dediğimiz kör bıçak en sert eti ve kıkırdağı bile kesebilecek keskinliğe ulaşıncaya dek, disiplin ve sürekli çalışmadan oluşan bileme taşlarının üzerinde bilelenir. Hiçbir yazarın, ressamın veya aktörün (kısaca hiçbir sanatçının) eline keskin bir bıçak verilmez. (Gerçi bazı insanlara kocaman bıçaklar verildiği zamanlar da olur.) Elinde böylesi büyük bir bıçak olan sanatçılara "deha" deriz. Biz, kendi bıçaklarımızı kendi heveslerimiz ve kabiliyetlerimizle bileleriz.

Demek istediğim şu ki, alanı ne olursa olsun, başarılı olmak isteyen bir sanatçı doğru zamanda doğru yerde olmak zorundadır. Doğru zaman tamamen tanrıların elindedir, ancak her bir insan evladı, doğru yere varmak için çabalayabilir ve doğru zamanın gelmesi için orada bekleyebilir.[1]

Peki ama neresi bu doğru yer? İnsan deneyiminin en büyük ve en samimi gizemlerinden biridir bu.

Çocukken, eski ve has bir Maineli olan Clayton Amcamla birlikte çubukla su aramaya gittiğimizi hatırlıyorum. O, kırmızı siyah ekoseli gömleğini giymiş ve eski yeşil şapkasını takmıştı, ben de mavi parkamı giymiştim. Ben on iki yaşlarındaydım, o ise kırklarının veya altmışlarının sonundaydı. Elma ağacından yapılma, lades kemiği şeklindeki su arama çubuğunu tek kolunun altına sıkıştırmıştı. Söylediğine göre elma ağacı en iyisiydi, ama huş da iş görürdü. Akçaağaçtan yapılan çubuklar da vardı, ama Clayton Amcamın senaryosuna göre akçaağaç en kötüsüydü, çünkü yapısı bu işe uygun değildi ve yanlış sonuçlar verebiliyordu.

On iki yaşındayken, Noel Baba'ya, Diş Perisi'ne veya çubukla su aramaya inanmayacak kadar büyüktüm. Kültürümüzle ilgili en tuhaf şeylerden biri, pek çok ebeveynin bu tip sevimli hikâyeleri çocuklarının kafasından bir an önce silmeyi bir tür onur meselesi

1 Bu fikir esasında bana ait değil ama kimin olduğunu hatırlıyorsam adam değilim. O yüzden, yazarların en verimlisi Bay Bilinmeyen Yazar'a atıfta bulunayım.

haline getirmeleridir. Anneyle baba, ufak çocuklarına ödevlerinde yardım etmek veya geceleri güzel birer hikâye okumak için zaman bulamazlar. Bırakalım televizyon seyretsinler, televizyon iyi bir çocuk bakıcısı. Onda bir sürü güzel hikâye var, bırakalım televizyon seyretsinler. Ama zavallı Noel Baba'yı, çubukla su arama ve su büyücülüğü gibi sihirli şeyleri gözden düşürmek için inanılmaz bir çaba harcarlar. Bunun için yeterince zamanları vardır. Nedense bu tip ebeveynler, *Gilligan's Island, The Odd Couple* ve *The Love Boat* şovlarında anlatılan hikâyeleri daha makul bulurlar. Birçok genç yetişkinin bu duygusal ve zihinsel soygunu bir aydınlanma sanmalarının nedenini Tanrı bilir, ama gerçekten öyle sanırlar. Çocuklarının gözlerindeki o meraklı pırıltılar sönünceye kadar içleri rahat etmez. Benden bahsetmiyor, diye içinizden geçiriyor olabilirsiniz ama sevgili bayan ve sevgili bayım, pekâlâ sizden bahsediyor da olabilirim. Doğal olarak pek çok ebeveyn, kelimenin klasik anlamıyla, çocuklarının çıldırdığını fark eder. Ancak, Noel Baba'yı veya Diş Perisi'ni öldürmenin "mantıklılıkla" aynı şey olduğundan tamamen emin değilim. Çılgınlığın mantığı, çocuklar için çarpıcı bir şekilde işe yarıyor gibi görünüyor. Her şeyden önce, dolaptaki yaratıkları uzak tutuyor bir kere.

Clayton Amcam, bu merak duygusundan pek de bir şey kaybetmemişti. Diğer muhteşem yetenekleri arasında (bana göre muhteşemdi en azından) arıları takip etme becerisi (herhangi bir çiçeğe konmuş bir bal arısını gözüne kestirir, sonra da ormanda koşturup bataklıklara gire çıka ve tuzakların üzerlerinden atlayarak kovanlara ulaşırdı), kendi sigarasını tek eliyle sarabilmesi (son bir tuhaf hareketle sigarayı kıvırdıktan sonra dudaklarının arasına sıkıştırır, su geçirmez, teneke bir kutunun içinde sakladığı Diamond marka kibritlerle yakardı) ve sonu gelmeyen hikâye hazinesi vardı. Hint masalları, hayalet hikâyeleri, aile hikâyeleri, efsaneler... Ne isterseniz.

O gün akşam yemeğinde annem; Clayton Amcam ve eşi Ella'ya musluklardan ve rezervuardan çok az su geldiğinden yakınıyordu. Kuyunun yine kurumaya başladığından endişeleniyordu. O günlerde, 1959 ve 1960 yılları boyunca, sığ şekilde kazılmış bir kuyumuz vardı ve bu kuyu her yaz, bir ay boyunca kururdu. Sonra kardeşim, ben ve kuzenim, diğer amcamın (Oren Amcam yıllar boyunca Maine'in güneyindeki en iyi marangoz ve müteahhit olmuştu) atölyesinde yaptığı büyük tanka su taşırdık. Tankı aile arabamızın arkasına bağlar, kuyunun yanına kadar çeker, büyük metal güğümlerle taşıdığımız suları kuyuya doldururduk. Kurak geçen o bir ay boyunca da içme suyumuzu kasabanın tulumbasından çekerdik.

Annemin yakınmasının üzerine Clayton Amcam kadınlar bulaşıkları yıkarken beni aldı ve annem için yeni bir kuyu aramaya gideceğimizi söyledi. On iki yaşındaki halim için bu ilginç bir zaman geçirme yoluydu ama yine de şüpheliydim. Clayt Amcam bana, bir uçan dairenin indiği ve Metodist toplantı salonunun arkasında bulunan bir yeri göstereceğini de söyleyebilirdi.

Yeşil şapkasını ters takmış, Bugler marka sigarasını ağzının kenarına sıkıştırmıştı. İki eliyle su arama çubuğunu tutarak etrafta yürüdü. Çubuğu, lades kemiğine benzeyen kısmından tutmuş, bileklerini dışa çevirmiş, başparmaklarıyla da tahtaya sıkıca bastırmıştı. Arka bahçede, garaj yolunda ve elma ağacının olduğu tepede (o beş odalı evde bugün başkaları oturuyor ama elma ağacı hâlâ orada) amaçsızca dolaştık. Clayt Amcam sürekli beyzboldan, o kadar yer olmasına rağmen Kittery'de bir zamanlar bakır madenciliği firması kurma girişiminden ve bir dönem Paul Banyon'ın tomrukçuluk kamplarına su sağlamak için Prestile Deresi'nin yönünü nasıl değiştirdiğinden falan bahsediyordu.

Arada bir duruyordu ve elma ağacından yapılmış olan çubuk da hafifçe titriyordu. Hikâyesini yarıda kesip bekliyordu. Titreme-

ler, düzenli sallanmalara dönüşüyor sonra da kesiliyordu. "Burada bir şeyler buldun Stevie," diyordu. "Bir şey var. Fazla değil ama." Ben de, bütün bu titreşimleri kendisinin yaptığına ikna olmuş bir halde bilmiş bilmiş kafa sallıyordum. Tıpkı, ağacın altına hediyeleri Noel Baba'nın değil, ebeveynlerin bıraktığından ve gece çocuklar uyurken, yastığın altına koydukları dişlerini alıp yerine on sent bırakanın da Diş Perisi değil, yine ebeveynler olduğundan emin olduğum gibi. Ama hiç bozuntuya vermedim. Çocukların iyi insanlar olmak istediği bir dönemde yetiştim, unutmayın. Bize, "bizimle konuşulmadıkça konuşmamak" ve fikirleri ne kadar çılgınca olursa olsun, büyüklerimizin huyuna gitmek tembihlenmişti. Bu, çocukları insan davranış ve inanışlarının daha tuhaf hallerine hazırlamak için hiç de kötü bir başlangıç sayılmazdı. Bu arada sessiz sakin çocuklar (ben de onlardan biriydim) genellikle kasabaların en garip yerlerine yürüyüşlere götürülürdü. Elma ağacından yapılmış bir çubukla su bulmanın mümkün olduğuna inanmıyordum, ama bu gösterinin nasıl yapılacağını merak ediyordum.

Ön bahçeye yürüdük ve çubuk yeniden titremeye başladı. Clayt Amcam heyecanlandı, "Esas kaynağı bulduk," dedi. "Şuna bak Stevie! Çubuk kesin buraya eğilecek, eğilmezse adam değilim!"

Üç adım sonra çubuk aşağı eğildi, Clayt Amcamın ellerinde dönerek dümdüz aşağıyı gösterdi. İyi bir numaraydı, kabul. Bileklerindeki tendonların çıtırdadığını duyabiliyordum ve lades kemiği şeklindeki çubuğun ucunu tekrar yukarı kaldırmak için uğraşırken suratının gerildiğini de görebiliyordum. Çubuğa baskı uygulamayı bıraktığı anda çubuk yeniden aşağı eğriliverdi.

"Burada çok su var, Mahşer Günü'ne kadar içsen de bitiremezsin. Ayrıca yüzeye de epey yakın," dedi.

"Dur, ben deneyeyim," dedim.

"Önce biraz geri çekilmen lazım," dedi ve geri çekildik. Garaj yolunun kenarına kadar geldik.

Çubuğu bana verdi, başparmaklarımdan bastırarak nasıl tutacağımı gösterdi. Bilekler dışarı, başparmaklar aşağı bakacak şekilde olmalıydı. "Aksi takdirde, suyu bulduğun zaman bu şey bileklerini kırabilir," dedi Clayton ve sonra beni kıçımdan hafifçe ileri itti.

"Şu anda sana, bir tahta parçasından başka bir şey değilmiş gibi geliyor, değil mi?" diye sordu.

Onu onayladım.

"Ama suya yaklaştığında, onun canlanmaya başladığını hissedeceksin," dedi. "Gerçekten canlandığını, sanki hâlâ bir ağacın parçasıymış gibi. Ah, elma ağacı su aramak için harika. Kuyu suyu arıyorsan, hiçbir şey elma ağacından daha iyi olamaz."

Olanların bazıları yalnızca birer telkinden ibaret olabilirdi ve ben de sizi aksine ikna etmeye çalışmıyorum, ancak o günden sonra, çubukla su aramanın gerçekten işe yaradığına inanmama yetecek kadar çok şey okudum. En azından bazı durumlarda, bazı insanlar için ve kendine has delice bir sebepten dolayı işe yaradığına inanmama yetecek kadar.[2] Clayton Amcam beni, okurlarımı sürekli olarak çekmeye çalıştığım bir noktaya çekmişti. O kemikleşmiş "mantıklılık" kalkanının geçici bir süreliğine bir kenara bırakıldığı, inanılabilir noktasına, inanamamaktan dolayı duyulan şüphenin ve merak duygusunun aynı anda ellerinizin altında olduğu yere. Ve eğer telkinin gücü buysa, benim için sorun yok. En azından beynimiz için kokainden daha faydalı.

Çubuk aşağıya eğildiğinde Clayton Amcamın durduğu yere doğru yürümeye başladım ve elma ağacından yapılmış o çubuk hayata dönmediyse adam değilim. Bir anda ısındı ve hareket et-

2 Bu durumun en makul açıklamalarından biri, çubuğun değil, çubuğu tutan insanın suya yönelmesi ve bu yetisini çubuğa mal etmesidir. Rüzgâr doğru yerden estiğinde atlar suyun kokusunu kilometrelerce öteden alabilir. İnsanlar neden yerin on beş veya otuz metre altındaki suyun varlığını hissedemesin ki?

meye başladı. Önce, hissettiğim ama göremediğim bir titreşim halindeydi ve sonra çubuğun ucu oynamaya başladı.

"İşe yarıyor, *hissedebiliyorum!*" diye bağırdım Clayt Amcama.

Clayton'la gülmeye başladık. Histerik bir gülme değildi bu, tamamen iç rahatlamasının bir sonucuydu. Çubuğun Clayton Amcamın elindeyken aşağıya eğildiği noktaya gittim. Çubuk bir saniyeliğine yukarıyı gösterdikten sonra, benim elimdeyken de aşağıya eğildi. O anla ilgili iki şeyi çok net hatırlıyorum. Birincisi, o tahta lades kemiğinin ne kadar ağırlaştığıydı (çubuğu yukarı zar zor kaldırıyordum). Sanki su, yerin altında değil de çubuğun içinde, içi suyla dolup şişmiş gibiydi. Claton, aşağı eğilen çubuğu yukarı kaldırabilmişti. Ben yapamamıştım. Çubuğu elimden aldı ve o anda elimdeki ağırlığın ve manyetizmin kırıldığını hissettim. Benden ona geçmemiş, kırılmıştı. Bir saniye önce oradayken artık yoktu.

Hatırladığım diğer şeyse, emin olmayla karışık gizem duygusuydu. Su oradaydı. Clayt Amcam da, ben de bunu biliyorduk. Bildiğimiz tek şey, orada, toprağın altında, kayaların arasına sıkışmış bir nehir olduğuydu. Doğru yere gelmiş olma duygusuydu. Dünyada bazı güç çizgileri vardır. Bilirsiniz, görünmezler ama muazzam ve ürkütücü büyüklükte bir enerjiyle yanarlar. Arada bir, birileri bu görünmez çizgilerden birine takılıp alev alır veya onları doğru şekilde yakalayıp kullanırlar. Ancak önce, bu çizgilerden birini bulmalısınız.

Clayton suyun çekimini hissettiğimiz yere bir kazık soktu. Kuyumuz gerçekten kurumuştu. Ağustosta olması gereken şey temmuzda olmuştu ve o yıl yeni bir kuyu yaptırmaya yetecek paramız olmadığı için su tankı o yazki görevini yerine getirmek üzere arabamızın arkasındaki yerini almıştı ve kardeşim, kuzenim ve ben, ellerimizde güğümlerle defalarca kuyuya gidip gelmiştik. Aynısını bir sonraki yaz da yaptık. Ancak 1964 veya 1964 yılı civarında artezyen kuyusunu kazdırdık.

O tarihte, Clayton'ın diktiği kazık çoktan yok olmuştu ama ben yerini tam olarak hatırlıyordum. Kuyu kazıcılar, bir çocuğun montaj setiyle yaptığı bir peygamberdevesi maketini andıran büyük kırmızı aletlerini, kazığın olduğu yerden yaklaşık bir metre ileriye kurdular (zihnimde, annemin ön bahçemize püsküren çamurdan şikâyet edip duruşunu hâlâ duyabiliyorum). Otuz metreden daha az bir derinliği kazdılar ve elma ağacından yapılma çubukla yürüyüp durduğumuz o pazar günü Clayton'ın da dediği gibi, çok fazla su çıktı. O kadar ki, Mahşer Günü'ne kadar içsek yine de bitmezdi.

2

Bir yazara neyle ilgili yazdığını sormanın ne kadar boş olduğuyla ilgili söylemek istediklerime geri dönüyorum. Bunu yapacağınıza gidip bir güle neden kırmızı olduğunu da sorabilirsiniz. Yetenek, o pazar akşamı yemekten sonra Clayton Amcamın bahçemizin altında su bulması gibi, her zaman oradadır. Tek farkı, su yerine koca bir cevher parçası gibi olmasıdır. Rafine edilebilir veya daha önce yaptığım benzetmeye dönersek, bilelenebilir ve sayısız şekilde kullanılabilir. Bileme ve kullanma kısımları kolaydır, tamamen taze yazarın kontrolü altındadır. Yeteneği rafine etmek yalnızca egzersiz meselesidir. On yıl boyunca her gün, on beşer dakika ağırlık kaldırırsanız sonunda kas yaparsınız. On yıl boyunca her gün, günde bir buçuk saat yazı yazarsanız sonunda iyi bir yazar olursunuz.[3]

Peki ama daha derinlerde ne var? Bu, çok büyük bir değişkendir, destedeki joker budur. Yazarın bunun üzerinde kontrol sahibi olduğunu düşünmüyorum. Bir kuyuyu kazıp su çıkardığınızda, sudan aldığınız örneği Su Analiz Dairesi'ne gönderirsiniz ve onlar da size çıkan sonuçları gönderirler ve sudaki mineral oranları inanılmaz değişiklikler gösterebilir. H_2O'nun hiçbir çeşidi

3 Ama şunu eklemeye çekindim; eğer yeteneğiniz varsa olur. Kaba bir toprağı on yıl boyunca işlemeye çalışsanız bile, sonunda elinizde yine kaba toprak kalır, iyi elenmiş bir kaba toprak. On dört yaşımdan beri gitar çalıyorum ve otuz üç yaşımda, on altı yaşımdayken *MoonSpinners* isimli bir grupla "Louie, Louie" ve "Little Deuce Coupe" çaldığım zamanki halimden ileri gidebilmiş değilim. Biraz çalabiliyorum ve canım sıkkın olduğunda kendimi iyi hissetmemi sağlıyor. Eric Clapton hâlâ güvende.

eşit yaratılmamıştır. Benzer şekilde, Joyce Carol Oates da, Harold Robbins de İngilizce yazmalarına rağmen, aslında kesinlikle aynı dilde yazmazlar.

Yeteneği keşfetme sürecinin doğasında şüphesiz, bir büyüleyicilik vardır. (Bunun hakkında yazmak epey zordur ve ben de buna kalkışmayacağım zaten. "Bu işi şairlere bırakın!" diye bağırdı kafamdaki ses. "Şairler bunu nasıl anlatacaklarını biliyorlar ya da öyle sanıyorlar ve ikisi de aynı kapıya çıkıyor nasılsa. O yüzden, bunu şairlere bırakın!") Arama çubuğunun aşağıyı işaret ettiği o sihirli an ve aradığınızın orada, tam da orada olduğunu bilmek büyüleyicidir. İşin kuyuyu kazma, toprağı işleme, bıçağı bileme kısımlarında da belli bir çekicilik vardır (bunu da yazarak anlatmak zordur. Genç ve enerjik yazarın kahramanca mücadelesi konusunda beni fazlasıyla etkileyen destanlardan biri Herman Wouk'un *Yongblood Hawke* romanıdır), ancak burada birkaç dakikamı ayırıp bahsetmek istediğim şey farkı bir arama türüdür. Yeteneği aramak değil de, o yeteneğin hangi yöne gideceğini keşfettiğiniz an çakan yıldırımlardan bahsetmek istiyorum. O an, Küçükler Ligi'nde oynayan birinin yalnızca atış yapabileceğini değil (bunun muhtemelen bir süredir farkındadır zaten), topu büyük bir hızla veya şoke edici bir bombeyle atabileceğini fark ettiği andır. Ve umarım ki bu anlattıklarım, ilerleyen sayfalardaki otobiyografiyi de bir nebze olsun haklı çıkarır. Bu otobiyografi, benim ölüm dansına olan ilgimi açıklamayı, haklı çıkarmayı veya psikanaliz etmeyi amaçlamıyor. Yalnızca, ömür boyu süren, kazançlı ve memnuniyet verici bir ilgi alanının zeminini hazırlıyor. Yani, bilinçaltımın beni her dört ayda bir kâbuslarımda hapsettiği o evdeki deli kadının ikide bir tavan arasından fırlaması dışında memnuniyet verici.

3

Annemin ailesinin soyadı Pillsbury'di ve aslen, bugün kek karışımları ve un üretimi yapan bir aileden geliyordu (veya o öyle söylüyordu). Annemin söylediğine göre, ailenin iki dalı arasındaki fark, uncu Pillsburylerin servet kazanmak için batıya gitmiş olmaları ve bizim Pillsburylerin de ailenin diğer yarısından kopuk ama onurlu bir şekilde Maine kıyılarında kalarak hayatlarını sürdürmüş olmalarıydı. Büyükannem, Nellie Pillsbury Gorhan Öğretmen Okulu'ndan mezun olan ilk kadındı; 1902 mezunuydu sanırım. Seksen beş yaşındayken yatalak ve kör bir halde vefat etti, ama o haldeyken bile Latin fiillerini çekimleyebiliyor ve Truman'a kadar tüm başkanların isimlerini sayabiliyordu. Annemin babası bir marangozdu ve uzun bir süre Winslow Homer için çalışmıştı.

Babamın ailesi Peru, Indiana ve çok eskilerden olmak üzere İrlanda'dan geliyordu. Sağlam bir Anglosakson kökenine sahip olan Pillsburyler mantıklı ve pratik insanlardı. Göründüğü kadarıyla babam delilerle dolu bir sülaleden geliyordu. Kız kardeşi Betty Teyzemin zihinsel sorunları vardı. Annem onun manik depresif olduğuna inanıyordu ama annemin, Betty Teyze Fan Kulübü'nün başkanlığına hiçbir zaman aday olmayacağı da aşikârdı. Annemin annesi kahvaltı için yarım somun ekmeği domuz yağında kızartmayı severdi ve babamın iki metre boyunda ve yüz elli kilo ağırlığındaki babası da, bir trene yetişmek için koşarken ölmüştü. Veya anlatılan hikâye buydu.

Belli bir alanın zihni işgal etmesinin ve takıntı haline gelmesinin nedenini anlatmanın imkânsız olduğunu söylüyorum, ama bu

alana ne zaman ilgi duyulmaya başlandığını tespit etmek mümkündür. Arama çubuğunun aniden ve keskin bir şekilde suya doğru eğildiği o anı yani. Başka bir deyişle, yetenek bir pusuladır ve onun neden manyetik kuzeyi gösterdiğini tartışmayacağız. Onun yerine ibrenin çekim noktasına doğru savrulduğu anı genel olarak tartışacağız.

Hayatımdaki o savrulma anını, ben iki ve ağabeyim David dört yaşımızdayken annemi terk eden babama borçlu olmam bana hep garip gelmiştir. Onu hiç hatırlamıyorum ama birkaç fotoğrafından gördüğüm kadarıyla orta boylu, 1940'lar tarzında yakışıklı, hafif tıknaz ve gözlüklü bir adamdı. II. Dünya Savaşı sırasında deniz ticaret filosundaydı. Kuzey Atlantik'i geçiyor ve Alman denizaltılarıyla Alman ruleti oynuyordu. Annemin dediğine göre onun en büyük korkusu denizaltılar değil, gözlerinin bozuk olması sebebiyle kaptan ehliyetinin elinden alınmasıydı. Karada olduğu ve araba kullandığı zamanlarda kaldırıma çıkmak ve kırmızı ışıkta geçmek gibi alışkanlıkları vardı. Benim gözlerim de onun gibi. Gözümdekiler gözlük gibi görünüyor ama bazen suratımda Coca Cola şişesi dipleri varmış gibi hissediyorum.

Don King, sürekli olarak gezmek isteyen bir adamdı. Ağabeyim 1945'te doğdu, ben 1947'de doğdum ve 1949'da babam ortadan kayboldu, ancak annem onu 1964'te Kongo'daki sorunlar patlak verdiğinde, paralı askerlerin savaşını gösteren bir haber görüntüsünde gördüğü konusunda ısrar ediyordu. Bana kalırsa bunun olma ihtimali hayli düşüktü. O dönemde onun, kırklarının sonunda veya ellilerinin başında olması gerekiyordu. Eğer annemin dediği doğruysa, umarım o arada gözlüklerini düzelttirmiştir.

Babam gittikten sonra annem kendi ayakları üzerine kalktı ve mücadele etmeye başladı. Sonraki dokuz yıl boyunca ağabeyim de ben de annemi pek görmedik. Çamaşırhanede ütücülük, fırında gece vardiyasında çörek pişirme, mağaza tezgâhtarlığı ve

temizlikçilik gibi bir dizi düşük maaşlı işte çalışıyordu. Yetenekli bir piyanistti ve zaman zaman garipleşen harika bir espri anlayışı vardı ve bir şekilde, geçmişte ve günümüzdeki diğer tüm kadınlar gibi, her şeyi bir arada tutmayı başarıyordu. Hiçbir zaman arabamız olmadı (1956'ya kadar televizyon setimiz de olmamıştı) ama hiçbir öğünü atlamak zorunda kalmamıştık.

O dokuz yıl boyunca ülkenin çeşitli yerlerine taşınıp sonra hep New England'a döndük. 1958'de temelli olarak Maine'e dönüş yaptık. Büyükannem ve büyükbabam seksenli yaşlarına gelmişlerdi ve aile, kötüleşmeye başladıkları o yıllarda onlara bakması için annemi tutmuştu.

Bunlar Durham, Maine'de olmuştu ve bu ailevi düzensizliklerin konuyla hiç alakası yokmuş gibi görünse de, az sonra aradaki bağlantıya geçeceğiz. Ağabeyimle birlikte büyüdüğümüz, Durham'daki o küçük evden yaklaşık kırk metre ileride, annemin kız kardeşi Ethelyn Pillsbury Flaws ve kocası Oren'in yaşadığı güzel bir tuğla ev vardı. Flawsların garajında, gevşemiş döşemelerin gümbürdediği ve o mest edici depo kokusuna sahip bir tavan arası vardı.

O zamanlar tavan arası eski ve büyük ahıra açılan bir dizi ek binaya bağlıydı. Tüm bu binalar çoktan bitmiş olan samanın sarhoş edici, tatlı kokusuyla doluydu. Ancak, eskiden o ahırlarda hayvanların olduğuna dair izler hâlâ vardı. Üçüncü kattaki tavan arasına çıkan biri, muhtemelen tuhaf bir hastalıktan oracıkta ölmüş olan tavukların iskeletlerini görebilirdi. Oraya sıkça kutsal ziyaretler yapardım. Ay tozu gibi kısa ömürlü tüy yığınlarının içinde yatan tavuk iskeletlerinde, eskiden gözlerinin olduğu o siyah boşluklarda sırlar gizliymiş gibi beni büyüleyen bir şeyler vardı.

Ama garajdaki tavan arası bir nevi aile müzesiydi. Pillsbury ailesinin tüm üyeleri zaman zaman oraya mobilyalardan fotoğraflara kadar birçok eşyalarını koyarlardı ve orada yalnızca küçük

bir çocuğun kıvrılıp bükülerek, bir yer lambasının kolu altından eğilerek geçebileceği veya birilerinin bir zamanlar, şimdilerde unutulmuş bir sebepten dolayı saklamak istediği duvar kâğıdı örnekleriyle dolu bir sandığın üzerinden atlayarak ilerleyebileceği kadar yer vardı.

Ağabeyimle benim o tavan arasına girmemiz yasak değildi ama ne zaman oraya girsek Ethelyn Teyzemin yüzü asılırdı çünkü döşemeler yeni koyulmuştu, çivilenmemişti ve bazı parçalar hâlâ eksikti. Ayağımızın takılması ve oradaki deliklerden birinden geçip alt kattaki beton zemine veya Oren Eniştemin yeşil Chevy kamyonetinin durduğu yere kafa üstü çakılmamız çok kolay olurdu sanırım.

Benim için, 1959 veya 1960 yılında soğuk bir sonbahar günü, amcamla teyzemin garajının üzerindeki tavan arası, içimdeki arama çubuğunun aniden harekete geçtiği, pusula ibresinin de zihinsel bir kutup noktasına doğru hızla savrulduğu yer olmuştu. O gün, bir kutunun içinde babama ait bazı kitaplar bulmuştum. Kırklı yılların ortalarına ait ciltsiz basımlardı.

O tavan arasında, annemle babamın evlilik yıllarına ait pek çok şey vardı. Annemin, babam hayatından çıkar çıkmaz mümkün olduğunca fazla eşyayı toplayıp karanlık bir yere saklama isteğini anlayabiliyorum. Bundan bir ya da iki yıl önce de ağabeyim, babamın geminin güvertesinde çekmiş olduğu bir filmin makarasını bulmuştu. Dave'le ben, biriktirdiğimiz paraların bir kısmını bir araya getirdik, annemin haberi olmadan, bir projektör kiraladık ve büyülenmiş bir sessizlik içinde filmi defalarca izledik. Bir noktada babam, kamerayı başka birine verdi ve işte oradaydı; Perulu ve Indianalı Donald King, tırabzanlara dayanmış duruyordu. Elini kaldırıyor, gülümsüyor ve o zamanlar henüz hesapta dahi olmayan oğullarına el sallıyordu. Filmi izledik, başa sardık, izledik ve yeniden başa sardık. Ve sonra tekrar. Selam baba, acaba şimdi nerelerdesin?

Başka bir kutuda onun ticari filo kılavuzlarından oluşan bir yığın, bir başkasında da yabancı ülkelere ait şeylerle dolu koleksiyon defterleri vardı. Annem bana onun, her seyahate gidişinde cebinde ciltsiz bir kovboy romanı olsa da, esas ilgi alanının bilimkurgu ve korku hikâyeleri olduğunu söylemişti. Bu türde birkaç hikâye yazmayı denemiş ve yazdığı hikâyeleri *Bluebook* ve *Argosy* gibi dönemin popüler erkek dergilerine göndermişti. Sonuç olarak hiçbir yazısı yayımlanmamıştı. "Babanın doğasında bir şeylere bağlı kalmak yoktu," demişti annem bir keresinde, soğuk bir edayla ve bu onun, babamı eleştirmeye en çok yaklaştığı an olmuştu ancak kendi adına yazılmış bazı ret mektupları almıştı. Ergenlik dönemimde ve yirmili yaşlarımın başlarında "bunlar-yeterli-değil-ama-göndermeye-devam-edin" notu olarak adlandırdığım mektuplardı ve zamanında ben de bunlardan epeyce biriktirmiştim. (Depresyona girdiğim ve burnumu ret mektuplarına silsem ne olur diye düşünürdüm o zamanlar.)

O gün bulduğum kutu, Avon basımı ciltsiz kitaplardan oluşan bir hazineydi. O dönemde Avon, fantezi ve tuhaf kurgularla ilgili ciltsiz kitaplar basan bir yayıneviydi. O kitapları büyük bir sevgiyle hatırlıyorum. Özellikle de tüm Avon kitaplarında bulunan mika ve Saron streçfilm arası bir maddeden yapılmış parlak kapakları. Hikâyenin yavaşladığı durumlarda bu kapakları uzun şeritler halinde soyarak eğlenebilirdiniz. Çok harika bir ses çıkarırlardı. Ayrıca, konudan alakasız olsa da, kırklı yıllarda çıkan Dell basımı ciltsiz kitapları da sevgiyle hatırlıyorum. O zamanlar hepsi gizem romanlarıydı ve her birinin arkasında suç mahalini gösteren şaşaalı haritalar olurdu.

Bu kitaplardan bir tanesi Avon "toplamasıydı." Görünen o ki, "antoloji" kelimesi bu tür kitapların okuyucularının anlaması için fazla ezoterik bir kelimeydi. Bu kitapta, Frank Belknap (Long *The Hounds of Tindalos),* Zelia Bishop (*The Curse of Yig)* gibi

yazarların hikâyeleri ve *Weird Tales* dergisinin ilk zamanlarından derlenmiş diğer bir sürü hikâye bulunuyordu. Diğer ikisi, A. Merritt tarafından yazılmış olan *Burn, Witch, Burn* (Fritz Leiber'ın daha sonradan yazdığı *Conjure Wife* romanıyla karıştırılmasın) ve *Metal Monster* romanlarıydı.

Ancak bu kitap yığını içindekilerin en iyisi, 1947 yılına ait *The Lurking Fear and Other Stories* adlı bir H. P. Lovecraft koleksiyonuydu. Kapak resmini çok net hatırlıyorum. Gece karanlığında bir mezarlık (Providence çevresinde bir yerde olduğunu düşünüyor insan) ve bir mezar taşının altından çıkan sivri dişli ve parlak kırmızı gözlü bir yaratık çizilmişti. Onun arkasında, grafik olarak çizilmese de orada olduğu ima edilen, dünyanın yeraltı derinliklerine uzanan bir tünel vardı. O zamandan bu yana yüzlerde Lovecraft basımı gördüm, ancak bu kapak benim için H. P. Lovecraft'ın işlerini en güzel özetleyen kapak oldu her zaman ve kapak sanatçısının kim olduğuna dair en ufak bir fikrim yok.

Kitaplarla dolu o kutu, benim korkuyla ilk karşılaşmam değildi tabii ki. Sanırım Amerika'da on, on iki yaşınıza kadar herhangi bir yaratık veya öcüyle karşılaşmadan yaşayabilmeniz için kör ve sağır olmanız gerekir. Ama bu benim, ciddi fantezi-korku hikâyeleriyle ilk tanışmamdı. Lovecraft'ın vasat olduğunu söyleyenler vardı ki ben bu tanımlamayı şiddetle kınıyorum. Ancak öyle olup olmadığı veya popüler hikâye yazarı mı yoksa sözde "edebi hikâye" yazarı mı olduğu (eleştirel meylinize kalmış) bu bağlamda pek de fark etmiyor çünkü her iki şekilde de, bu adam işini ciddiye alıyordu. Ve bu çok belliydi. Böylece bu kitap, bizi terk etmiş olan babam sayesinde, cumartesi akşamları sinemalarda oynayan B-filmlerinden Carl Carmer veya Ray Rockwell'in erkeklere yönelik macera hikâyelerinin ötesinde, çok daha derine uzanan bir dünyanın tadını ilk kez almamı sağlamıştı. Lovecraft *Duvardaki Fareler* ve *Pickman'in Modeli*'ni yazdığında dalga

geçmiyor veya iki üç kuruş kazanmanın peşinde koşmuyordu. Ciddiydi ve içimdeki arama çubuğunun tepki verdiği şey onun bu ciddiyetiydi sanırım.

Tavan arasından çıkarken kitapları yanıma aldım. İlkokul öğretmeni ve baştan ayağa pratiklik timsali olan teyzem bunu hiç onaylamadı ama kitapları bırakmadım. O gün ve ertesi gün, Leng Platosu'nu ilk kez ziyaret ettim, OPEC (Petrol İhraç Eden Ülkeler Teşkilatı) öncesi dönemin deli Arabı Abdul Alhazred'le ilk kez tanıştım (*Necronomicon*'un yazarıdır ve benim bildiğim kadarıyla bu kitap, Ayın Kitabı Kulübü veya Edebiyat Derneği üyelerine hiçbir zaman sunulmamış, ancak Miskatonic Üniversitesi'nin özel koleksiyonlar mahzeninde yıllarca kilit altında saklanmıştır). Dunwich ve Arkham şehirleriyle Massachusetts'i gezdim ve en çok da "Bilinmeyen Renk"in kasvetli ve ürpertici dehşeti başımı döndürdü.

Bir veya iki hafta sonra bu kitaplar ortadan kayboldu ve onları bir daha hiç görmedim. Ethelyn Teyzemin bu olaydaki gizli suç ortaklarından biri olduğundan hep şüphelenmişimdir. Bunun uzun vadede çok da önemi yoktu aslında. Ben kendi yolumdan gidiyordum. Babam sayesinde Lovecraft benden öncekilere de yaptığı gibi, yolumu açmıştı. Benden önceki bu insanlar arasında Robert Bloch, Clark Ashton Smith, Frank Belkrıap Long, Fritz Leiber ve Ray Bradbury vardı. Ve İkinci Dünya Savaşı'ndan önce ölen Lovecraft, hayallerin ötesindeki korkuya dair tüm vizyonlarını hayata geçirmiş olmasına rağmen bu kitapta çok fazla boy göstermeyecek. O yüzden okurun, onun devasa gölgesinin ve karanlık bakışlarının, o dönemden bu yana yazılmış tüm korku hikâyelerinin üzerinde gezindiğini hatırlamasında fayda var. Onun ilk gördüğüm fotoğrafından hatırladığım en net şey gözleri... Birçok New England evinde asılı olan o eski portrelerdeki gözler gibi, hem yüzünüze hem de ruhunuzun içine bakan simsiyah gözler.

Nereye gitseniz sizi takip ediyormuş gibi duran gözler.

4

Çocukken hatırladığım kadarıyla izlediğim ilk fim *The Creature of Black Lagoon*'du *(Kara Gölün Canavarı)*. Arabalı sinemada oynuyordu ve eğer ikinci gösterimi falan değilse, yedi yaşlarında olmalıydım çünkü Richard Carlson ve Richard Denning'in oynadığı film 1954 yılında çıkmıştı. Ayrıca, esasında 3D (üç boyutlu) olarak çıkmıştı ama gözlük falan taktığımı hatırlamıyorum, o yüzden yeniden gösterime girmiş versiyonu olması muhtemel.[4]

Filmden yalnızca bir sahneyi net olarak hatırlıyorum ama o da üzerimde uzun süreli bir etki bırakmıştı. Erkek kahraman (Carlson) ve kadın kahraman (tek parça, beyaz bir mayonun içinde muhteşem görünen Julia Adams) Amazon havzasında bir yerlerde keşif gezisine çıkmışlardır. Bataklıklı ve dar bir suyolundan yu-

---

4 Dennis Etchison (bu kitabın önsözüne bakın) şöyle yazar: "1950'lerdeki neredeyse tüm üç boyutlu filmler, Polaroid işlemiyle yapılmıştır (benim bildiğim tek istisna, *Robot Canavar*'dır). Polaroid işleminde, yeşil-kırmızı (veya mavi-kırmızı) gözlükler değil, düz gri lensler kullanılır. Böylece, gözlükler hiçbir renk vermediği için tüm o filmleri, tamamen Teknikolor olarak izleriz. Seçilmiş birkaç siyah beyaz filmin yeniden gösterimi sırasında tek şerit, tek projektör, kırmızı-yeşil anaglifit 3-D ve orijinal işlemin ucuz bir taklidi kullanıldığı için, bazı kafa karışıklıkları yaşanmaktadır. Ellili yıllardan hatırladığımız tüm üç boyutlu filmler, esasen düz gri gözlüklerin kullanıldığı Polaroid sistemiyle çekilmiştir.

Dennis ayrıca, üç boyutlu filmlerin intikam almak için geri döndüklerini de yazmıştı (*Parazit, 13. Cuma 3. Bölüm, Spacehunter: Adventures in the Forbidden Zone [Uzay Avcısı], Treasure of The Four Crowns [Dört Krallığın Hazinesi]*). Dennis'e göre, "koyu hayranlar için, bipolarize edilmiş kalıcı gözlükler üretilmiştir", ancak bir sinema müdürü bana, marketten alınan bir Foster Grant polarize gözlüğün de (gözleriniz numaralıysa klipsli bir gözlük kullanabilirsiniz) iş göreceğini ve on iki dolardan daha aza mal olacağını söylemişti. Modem teknoloji ne müthiş şey, değil mi?

karı yürüyerek Cennet Bahçesi'nin pastoral bir Güney Amerika versiyonu gibi görünen büyük bir gölete ulaşırlar.

Ancak, doğal olarak canavar oralarda gizlenmektedir. Lovecraft'ın tanrılar ve gani kadınlar arasındaki birleşmelerin çılgın ve kâfir sonuçları gibi melez ve dejenere yaratıklarına (Lovecraft'tan uzak durmanın zor olduğunu söylemiştim) hayli benzeyen, pullu ve karakurbağası gibi bir canavardır bu. Bu canavar, akıntının ağzına sopalar ve dallarla yavaş yavaş ve büyük bir sabırla bir barikat kurarak antropolog grubunu geri dönülmez bir şekilde içeri hapseder.

Okuyacak yaşa henüz gelmek üzereydim ve babamın tuhaf hikâyelerle dolu kutusunu bulmama da daha yıllar vardı. Annemin o yıllardaki erkek arkadaşlarına dair bulanık anılarım var. 1952'den 1958'e kadar falan, annemin sosyal bir hayatı olduğunu anlamaya yetecek, ama seks hayatı olup olmadığını tahmin etmeme yetmeyecek anılar bunlar. Lucky sigarası içen ve yaz aylarında, iki odalı dairesinde üç kollu bir vantilatör çalıştıran Norville vardı. Sonra, bir Buick kullanan ve yazları kocaman mavi bir şort giyen Milt vardı. Bir de, bir Fransız restoranında aşçı olduğunu düşündüğüm ufak tefek başka bir adam vardı. Bildiğim kadarıyla annem, bu adamlardan hiç biriyle evlenecek noktaya gelmemişti. O yola yalnızca bir kez girmişti. Ayrıca o dönemde, bir kez evlenip boşanmış bir kadın, karar alma ve eve ekmek getirme süreçlerinde boğulmuş, kimliği belirsiz bir gölgeye dönüşürdü. Sanırım inatçı, dik kafalı, aşırı korumacı ve cesaretinin kırılması neredeyse imkânsız bir kadın olan annem, kendi hayatının dümeninde olmaya alışmıştı. O yüzden, erkeklerle çıkar, ama bu adamların hiç birine kalıcı olarak bağlanmazdı.

O gece şu Buick kullanan, büyük mavi şort giyen Milt'le dışarı çıkmıştık. Ağabeyimi ve beni gerçekten seviyor ve ara sıra arabasının arka koltuğunda takılmamızı sorun etmiyor gibi gö-

rünüyordu. Bunda kırklarının başlarında artık biraz daha sakinlemiş olması ve arabalı sinemada sarmaş dolaş öpüşmenin eskisi kadar çekici gelmemesinin de etkisi olabilir (içinde bunu rahat rahat yapabileceği, yolcu gemisi büyüklüğünde bir Buick'i olsa bile). Canavar ortaya çıktığında ağabeyim çoktan arabanın ara koltuklarının dibine kaymış ve uykuya dalmıştı. Annem ve Milt sohbet ediyor ve muhtemelen bir paket Kool sigarayı birbirlerine verip duruyorlardı. Onların bu bağlamda hiçbir önemi yok. Perdedeki siyah beyaz görüntüler dışında hiçbir şeyin önemi yok ve bu görüntülerde, tarif edilemeyecek kadar korkunç olan yaratık, başkahramanlarımızı *Kara Göl*'ün içine hapsediyor!

Filmi izlerken, o yaratığın artık benim yaratığım olduğunu biliyordum; ona inanmıştım. Yedi yaşındaki bir çocuk için bile yeterince gerçekçi bir yaratık değildi. O zamanlar o yaratığın lateks bir kostüm giymiş olan ünlü sualtı dublörü Ricou Browning olduğunu bilmiyordum, ama oradakinin bir çeşit canavar kostümü giymiş bir adam olduğunun bilincindeydim. Bunu bildiğim halde o gece o canavar, çok daha gerçekçi bir halde rüyalarımın kara gölüne girecekti. Eve geldiğimizde dolapta bekliyor veya koridorun sonundaki banyonun karanlığında saklanıyor, yosun ve bataklık küfü kokulu vücuduyla, küçük bir çocuğu gece yarısı atıştırmalığı olarak yemeye hazırlanıyor olabilirdi. Yedi yaş, büyük bir yaş değil, ama verdiğiniz paranın karşılığını alacağınızı bileceğiniz bir yaş. Parasını verdiğiniz o şey artık size aittir, onu satın almışsınızdır, sizindir. Su arama çubuğunun ellerinizde hayata döndüğünü, ağırlaştığını ve bir anda dönerek yeraltındaki suyu işaret ettiğini hissedebileceğiniz kadar büyük bir yaştır.

O gece yaratığa verdiğim tepki, muhtemelen en mükemmel tepkiydi. Tüm korku hikâyesi yazarlarının ve bu alanda çalışan film yönetmenlerinin, kalemlerinin veya kameralarının kapaklarını açarken yakalamayı umdukları tepkidir bu: Gerçek düşünce-

lerle seyreltilmemiş, tam duygusal katılım. Ve konu korku filmleri olduğunda, tüm modunuzu yerle bir etmek için gereken tek şeyin, bir arkadaşınızın size doğru eğilerek, "Yaratığın sırtındaki fermuarı gördün mü?" diye sorması olduğunu gayet iyi anlıyorsunuz değil mi?

Sanırım bu konunun ne kadar hassas olduğunu ve belli bir idrak kabiliyetine ve olgunluğa erişmiş bir okurun veya izleyicinin üzerinde ne kadar muazzam bir bağlılık yarattığını en iyi anlayan insanlar, bu alanda bir süre çalışmış olan insanlardır. Coleridge'in, hayal ürünü şiir hakkındaki yazısında, "İnanamamaktan kaynaklanan şüphe," üzerine konuştuğunda, inanamama duygusunun, minimum çabayla havada asılı tutulabilecek bir balon gibi değil, silkme kuvvetiyle yukarı çekilmesi ve güç kullanılarak tepede tutulması gereken, kurşundan bir ağırlık gibi olduğunu bildiğine inanıyorum. İnanamama duygusu hafif değil, ağırdır. Arthur Hailey ve H. P. Lovecraft'ın satış rakamları arasında bariz bir fark olabilir, çünkü herkes bankalara ve arabalar inanır, ancak Nyarlathotep'e, Yüzü Olmayan Kör Yaratık'a veya Gece Uluyanlara inanmak, sofistike ve kuvvetli bir idrak kabiliyetine sahip olmayı gerektirir. Ve ne zaman, "Fantezi hikâyeleri okumuyorum ve o tip filmler izlemiyorum, hiçbiri gerçek değil," diyen birine rastlasam, bir çeşit sempati duyuyorum. Bu tip insanlar, fantezinin ağırlığını kaldıramıyorlar. Zihin kasları haddinden fazla zayıflamış.

Bu açıdan bakıldığında, korku için en mükemmel kitle çocuklardır. Buradaki ikilem şudur: Fiziksel açıdan son derece zayıf olan çocuklar, inanamama duygusunun yükünü çok rahat kaldırır. Onlar görünmeyen dünyanın hokkabazlarıdır ki, onların olaylara baktıkları perspektifi düşündüğünüzde bu fenomeni rahatlıkla anlayabilirsiniz. Çocuklar, Noel arifesinde Noel Baba'nın evlere nasıl girdiğinin (küçük bacalardan girmek için kendini küçültüyor ve eğer evde baca yoksa posta deliğinden giriyor, o da yoksa kapının altında her

zaman bir aralık var ne de olsa), Paskalya tavşanınının, Tanrı'nın (büyük adam, biraz yaşlı, beyaz sakallı, tacı var), İsa'nın (oğlum Joe beş yaşlarındayken ona, "Sence İsa suyu nasıl şaraba çevirdi?" diye sordum ve Joe'nun fikrine göre, İsa'nın "sihirli bir Kool-Aid'i falan vardı, anlıyor musun?"), şeytanın (büyük adam, kırmızı derili, at ayaklı, ucunda ok olan bir kuyruğu ve Snidely Whitesplah bıyığı var), Ronald McDonald ve Burger King'in, Keebler Elfleri'nin, Dorothy ve Toto'nun, Yalnız Kovboy ve Tonto'nun ve daha binlercesinin ardında yatan mantığı ustalıkla manipule ederler.

Çoğu ebeveyn bu açıklığı, gerçekte olduğundan daha iyi anladıklarını düşünür ve çocuklarını fazla korku ve dehşet içeren her şeyden uzak tutmaya çalışır. *Jaws*'ın afişlerinde filmin "ebeveyn rehberliğinde izlenebileceği, fakat çocuklar için çok ağır olabileceği yazar *(Andromeda Strain [Andromeda'nın Esrarı]* filminin genel izleyici kitlesine dahil edilmesi de var) ve sanırım, çocuklarının gerçek bir korku filmine gitmelerine izin vermenin, bir anaokuluna pimi çekilmiş bir el bombası koymak gibi bir şey olduğuna inanırlar.

Ancak bunun, "büyümenin bir parçası" olduğu konusundaki seçici unutkanlık sırasında ortaya çıkan tuhaf Döppler etkilerinden biri de, hemen *her şeyin*, sekiz yaş altı çocuklar için korkutucu olma potansiyeli taşıdığı gerçeğidir. Doğru yer ve zamanda, çocuklar ciddi anlamda kendi gölgelerinden bile korkarlar. Geceleri ışıksız uyuyamayan, dört yaşındaki bir çocukla ilgili bir hikâye vardır. Ebeveynleri sonradan öğrenirler ki, babasının "çift başlı gece yarısı karşılaşması" diye bahsettiği beyzbol maçları, çocuğun zihninde kocaman ve korkunç bir canavar olarak şekillenmiştir.

Bu açıdan bakıldığında Disney çizgi filmleri bile dehşet dolu birer mayın tarlası gibidir ve dünyanın sonuna kadar tekrar tekrar gösterime girecekmiş gibi görünen çizgi filmler, en azılı suçlulardır. Bugünün yetişkinlerine sorduğunuzda, çocukken izledikleri

en korkunç sahnenin, Bambi'nin annesinin avcı tarafından vurulduğu veya Bambi ve babasının orman yangınından kaçtığı sahne olduğunu söylerler. Kara Göl'ün canavarıyla birlikte tam da burnumuzun dibinde duran diğer Disney anıları arasında, *Fantasia* filmindeki süpürge istilası ve küçük bir çocuk için bu durumdaki gerçek dehşet, Mickey ve yaşlı büyücü arasındaki baba-oğul ilişkisinde gizlidir muhtemelen. Süpürgeler ortalığı mahvetmektedir ve büyücü/baba eve geldiğinde mutlaka bir CEZA verecektir. Bu sahne, katı ebeveynlere sahip çocukları tarifsiz bir dehşete sürükler. Aynı filmde yer alan Bald Dağı'ndaki gece sahnesi, *Pamuk Prenses* ve *Uyuyan Güzel*'deki cadılar, ki birinin elinde cezbedici kırmızılıkta zehirli bir elma, diğerindeyse ölüm saçan bir çıkrık vardır. (Hangi çocuğa ZEHİRDEN korkması gerektiği öğretilmemiştir ki?) Bu, nispeten daha masum olan *101 Dalmaçyalı*'ya kadar gider. Bu filmde mantık olarak, otuzlu ve kırklı yıllardaki tüm cadıların torunu olabilecek bir kadın vardır. Cruella de Vil sıska, çirkin suratlı, cırtlak sesli (ebeveynler, çocukların dünyası için birer dev olduklarını ve çıkardıkları yüksek seslerin onları ne kadar korkuttuğunu unutabiliyor bazen) ve amacı tüm dalmaçyalı yavruları (yaşınız küçükse bunu "çocukları" olarak okumayı deneyin) öldürmek ve kürklerinden palto yapmak olan bir kadındır.

Yine de, Disney filmlerinin tekrar tekrar gösterime girmesini sağlayan ebeveynler, küçükken onları en çok nelerin korkuttuğunu yeniden keşfettiklerinde ürpermeden edemezler çünkü iyi bir korku filminin (veya "komedi" ya da "animasyon filmi" olarak kategorize edilmiş bir filmdeki iyi bir korku sahnesinin) yaptığı şey, yetişkin gardımızı bir anda düşürüp, bizi, çocukluğumuza uzanan bir kaydıraktan aşağı itmektir. Ve orada gölgemiz, yeniden, ağzı açık, saldırgan, koca bir köpeğin gölgesine veya el kol hareketleri yapan, karanlık bir figüre dönüşebilir.

Çocukluğa dönüşle ilgili bu farkındalığın en yoğun şekilde yaşatıldığı film, muhtemelen, David Cronenberg'in *The Brood (Hastanede Dehşet)* filmidir. Bu filmde akıl hastası bir kadın, gerçek anlamda "öfkenin çocuklarını" doğurur ve bu çocuklar gidip kadının tüm aile üyelerini teker teker öldürürler. Filmin yarısında, kadının babası üst kattaki bir odadaki yatağın üzerinde keyifsizce oturmakta ve içki içerek, bu şeytani çocukların ilk kurbanı olan karısının yasını tutmaktadır. Sonra yatağı görürüz ve altından, pençeleşmiş eller uzanır ve lanetlenmiş olan zavallı babanın ayakları dibindeki halıya tutunur. Böylece Cronenberg bizi yine dört yaşındaki halimize gönderir ve yatağımızın altında saklanmakta olduğunu düşündüğümüz en korkunç şeylerin gerçekte var olduklarını ortaya çıkarır.

Bütün bunlardaki ironi, çocukların, *kendi koşullarına göre* fantezi ve dehşetle yetişkinlerden daha iyi bir şekilde başa çıkabilmeleridir. "*Kendi koşullarına göre*" ifadesini italik yazdığımı fark etmişsinizdir. Bir yetişkin, *The Texas Chainsaw Massacre* gibi sarsıcı bir korkuyla başa çıkabilir çünkü oradaki her şeyin hayal ürünü olduğunu, çekim bittiğinde yerde yatan ölü insanların kalkıp suratlarındaki sahte kanı yıkamaya gideceklerini bilir. Bir çocuk, bunun ayrımını yapamaz ve bu sebeple *The Texas Chainsaw Massacre*'a 18 yaş sınırı uygulanması son derece doğaldır. Küçük çocuklar, *The Fury* (*Gizli Kuvvet)* filminde John Cassavetes'in ciddi ciddi patlayarak parçalara ayrıldığı sahne kadar, bu filmden de uzak durmalıdır. Ancak anlatmak istediğim şu; altı yaşında bir çocuğu, hayal ürünüyle "gerçek şeyler" *(The Shining [Cinnet]* filmindeki Danny Torrance isimli küçük çocuk bu şekilde ifade etmişti) arasındaki ayrımı yapma yetisini geçici olarak kaybetmiş bir yetişkini, *Teksas Katliamı*'nda ön sıraya, yan yana oturtursanız (diyelim ki, bu yetişkine, filmden iki saat önce bir tür uyuşturucu olan LSD vermiş olalım) benim tahminim, ço-

cuğun maksimum bir hafta boyunca kâbus göreceği, yetişkininse bir yılını bir tımarhaneye kapatılmış halde, pastel boyalarla evdekilere mektuplar yazarak geçireceği yönünde.

Çocukların hayatında bir parça fantezi ve korku olması bana son derece normal ve faydalı görünüyor. Hayal gücü kapasiteleri hayli yüksek olduğundan çocuklar bunlarla başa çıkabiliyor ve hayattaki, kendilerine has konumları sebebiyle, bu duyguları kullanabiliyorlar. Kendi konumlarını da oldukça iyi anlıyorlar. Bizimki gibi, nispeten daha düzenli bir toplumda bile çocuklar hayatta kalmalarının tamamen kendi kontrolleri dışında olduğunu anlıyorlar. Çocuklar, aşağı yukarı sekiz yaşlarına kadar, kelimenin her anlamıyla "bağımlıdırlar". Yalnızca yiyecek, kıyafet ve barınak konusunda değil, arabayı köprü ayağına çarpmamak, okul otobüsüne yetişmek, yavru kurt veya kız izci kamplarından eve yürüme, çocuklar için güvenli kapaklara sahip ilaçlar alma, tost makinesiyle veya banyoda Barbie'nin Güzellik Salonu setiyle oynarken kendilerini elektrik akımına kaptırmama gibi durumlarda da anne ve babaya (veya onların mantıklı bir muadiline) bağımlıdırlar.

Bu zaruri bağımlılık durumuna tamamen zıt olan şeyse, hepimizin içinde var olan hayatta kalma yönergesidir. Çocuk, temel kontrol eksikliği çektiğini fark eder ve sanırım çocuğu huzursuz eden şey de budur. Uçak yolculuğu yapan pek çok kişinin hissettiği yüzer-gezer kaygı da buna benzer. Korkmalarının sebebi, uçak yolculuklarının güvenli olmadığına inanmaları değil, acil bir durumda kontrolün kendilerinde olmaması ve tek yapabilecekleri şeyin, kusmuk torbalarına veya uçuş dergilerine sıkıca yapışıp öylece oturmak olmasıdır. Kontrolden feragat etmek, hayatta kalma yönergesine aykırı düşen bir durumdur. Diğer yandan, düşünme becerisine sahip bilgili bir insan, araba yolculuklarının uçak yolculuklarından daha tehlikeli olduğunu bilmesine rağmen,

arabanın direksiyonuna oturduğunda kendini daha rahat hisseder çünkü kontrol ondadır. Veya o öyle düşünmektedir.

Havayolu pilotlarına karşı içten içe beslenen bu düşmanlık ve endişe, okulların tatil olduğu dönemlerde sürekli olarak yayımlanan çizgi filmler gibi, anlatılan masalların da neden sonsuza dek devam eden etkiler yarattığını açıklayabilir. Çocuğunu *Dracula* veya *The Changeling (Dehşet)* (çocuğun boğulduğu o sarsıcı sahnenin olduğu film) filmlerine götürmeye şiddetle karşı çıkan bir ebeveyn, bebek bakıcısının yatmadan önce "Hansel ve Gretel" okumasına itiraz etmez. Ama bir düşünün: Hansel ve Gretel'in hikâyesi, kasıtlı bir terk edilmeyle başlar (ah evet, bunu üvey anneleri planlar ama o yine de sembolik bir anne figürüdür ve söyledikleri yanlış olsa bile karısının her dediğini yapan, makarna beyinli, inek baba da onun peşinden gittiğinden bu kadını ahlak dışı, adamı da İncil'deki ve Milton şiirlerindeki gibi sürekli kötülük yapan biri olarak görürüz), çocuk kaçırmayla devam eder (şekerden yapılmış olan evdeki cadı), kölelikle ve yasadışı alıkoymayla devam eder ve sonunda, haklı gösterilebilir bir cinayet ve ölü yakmayla sona erer. Pek çok anne ve baba, çocuklarını, And Dağları'nda meydana gelen bir uçak kazasından sağ kurtulan ve ölen takım arkadaşlarını yiyerek hayatta kalan rugby takımı oyuncularını konu alan, Meksika yapımı bir sömürü filmi olan *Survive (Yaşama Çabası)* adlı filme asla götürmezler, ancak aynı ebeveynler, cadının, çocukları yiyebilmek için onları şişmanlatmaya çalıştığı "Hansel ve Gretel"de itiraz edecek pek bir şey bulamazlar. Bu tip şeyleri çocuklara, neredeyse içgüdüsel olarak veririz. Bu tip masalların, bu korku ve düşmanlıkların kristalleşmesi için kusursuz birer zemin olduğunu içten içe anlayarak veririz.

Uçak yolculuklarında huzursuz olan insanların da kendi masalları vardır. Tıpkı "Hansel ve Gretel" ve tüm o Disney çizgi filmleri gibi, sonsuza dek devam edeceklerinin sinyallerini veren

havalimanı filmlerinin anlattığı hikâyeler gibi. Ancak bu filmler, yalnızca Şükran Günlerinde izlenmelidir; çünkü oyuncu kadrolarında çok sayıda hindi bulunur.

Yıllar önce o gece, *Creature from the Black Lagoon*'a içgüdüsel olarak verdiğim tepki bir nevi uyanıkken korkunç bir rüya görmek gibiydi. Kâbus gözlerimin önünde gerçekleşiyordu ve insan etinin karşılaşabileceği tüm iğrenç olasılıklar, o arabalı sinemanın perdesinde bir bir gösteriliyordu.

Yaklaşık yirmi iki yıl sonra, *Creature from the Black Lagoon* filmini yeniden izleme fırsatı buldum. Üstelik televizyonda değil, dramatik ruh halimi bozacak ikinci el araba, K-Tel disko antolojisi ve Underellas külotlu çorap reklamları olmadan, Tanrı'ya şükür, eksiksiz ve kesintisiz... Ve üstelik üç boyutlu olarak. Benim gibi gözlüklü adamlar, o üç boyutlu gözlüklerle epey işkence çekerler, anlarsınız ya. Gözlük takan herhangi birine, sinemaya girerken eline tutuşturulan o fiyakalı, karton gözlüklerle ilgili ne hissettiğini sorun. Eğer üç boyutlu filmler bir gün, büyük bir geri dönüş yaşarsa, semtteki Pearle Optik Merkezi'ne gidip yetmiş dolar ödeyerek, biri kırmızı bir de yeşil olmak üzere bir çift reçeteli lens yaptıracağım. Sinir bozucu gözlükler bir yana, filme o zamanlar beş yaşında olan oğlum Joe ile gittiğimi söylemeliyim. O kadar zaman önce beni delicesine korkutan bu filmin, Amerikan Sinema Filmleri Derneği tarafından "Genel İzleyici Kitlesine Uygun" olarak kategorize edildiğini gördüğümde yaşadığım *kederli* şaşkınlığı hayal edin... Tıpkı Disney filmleri gibi.[5]

5 En sevdiğim Arthur C. Clarke hikâyelerinden birinde bu durum gerçekten yaşanır. Bu kısa hikâyede, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından uzaylılar dünyaya iner. Hikâyenin sonlarına doğru, bu uzaylıların en zekileri, bir yerde buldukları ve oynatmayı bir şekilde öğrendikleri bir filmin anlamını çözmeye çalışırlar. Filmin sonunda "Bir Walt Disney Yapımıdır" yazısı görülür. Bazen düşünüyorum da, insan ırkı veya sonsuza dek ölümsüzleştirilmeyi tamamen garantileyen ismin Hitler, Charlemagne, Albert Schweitzer ve hatta İsa yerine, Ay'ın atmosfersiz yüzeyi üzerindeki bir plakaya adı kazınmış olan Richard M. Nixon olduğu bir dünya için bundan daha iyi bir mezar yazıtı olamaz.

Sonuç olarak çoğu ebeveynin, çocuklarıyla Disney filmi izlediklerinde, Pooh kitapları okuduklarında veya Shrine ya da Barnum&Bailey sirklerine gittiklerinde yaşadıkları gibi, yeniden geçmişe dönme fırsatını ben de yakalamıştım. Popüler bir şarkı, dinleyicinin zihninde belli bir "etki" oluşturmaya meyillidir ve bunun kesin sebebi, o şarkının altı hafta ila üç aylık ömrü olmasıdır ve "modası geçmeyen şarkılar" sürekli olarak çalınmaya devam eder çünkü soğukta kurutulmuş kahvenin duygusal muadilleri gibidirler. Radyoda ne zaman Beach Boys'un "Help Me, Ronda" parçasını duysam, bir iki harika saniye boyunca birine izinsiz olarak ilk kez dokunduğum zamanların suçlu zevkini yeniden yaşarım. (Şu anda otuz üç yaşında olduğumu düşünerek, kafadan bir çıkarma işlemi yaparsanız, o yaşlarımda bu anlamda biraz geriden gelmekte olduğumu fark edersiniz.) Filmler ve kitaplar da aynı etkiye sahiptirler, ancak yaratılan zihinsel etkinin, bu etkinin derinliğinin ve dokusunun, filmleri yeniden izlediğimizde yalnızca birazcık daha zengin ve karmaşık bir hal aldığını, kitapları yeniden okurkense çok daha karmaşıklaştığını öne sürerim.

O gün Joe ile *Creature from the Black Lagoon*'unu yeniden izlediğimde, filme teleskopun diğer ucundan baktım, ancak az önce bahsettiğim gibi, yaratılan etki özdeşleştirme teorisi hâlâ geçerliydi ve aslına bakarsanız epey de baskın çıkmıştı. Geçen zaman, yaşım ve deneyimlerim, tıpkı sizler gibi, benim üzerimde de izler bıraktı. Einstein'ın kuramlaştırdığı gibi; zaman, akıp giden bir nehir değildir. Bizi yere yapıştırıp çılgınca üzerimizden geçen, tek kulağımızda bir işitme cihazı ve belimizde 44'lük bir silah yerine plastik bir kolostomi torbasıyla kanlar içinde ve ölü bir halde oracıkta bırakıp giden lanet olası bir bufalo sürüsü gibidir. Yirmi iki yılın ardından, yaratığın gerçekten lateks bir kostüm giymiş olan ünlü sualtı dublörü Ricou Browning olduğunu biliyordum ve inanamama duygusundan doğan o şüpheye ve zihinsel silkmeye

ulaşmak, eskisinden daha zor bir hal almıştı. Ama başardım; ki bu hiçbir şey ifade etmeyebilir veya (umarım!) o bufalo sürüsünün beni henüz yakalayamadığı anlamına gelebilir. Ancak, inanamama duygusunun ağırlığı sonunda üstüme çöktüğünde, eski duygular sel olup içime dolmaya başladı. Tıpkı beş küsur yıl önce Joe'yu ve kızım Naomi'yi ilk filmlerine, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*'e götürdüğümde olduğu gibi. Pamuk Prenses zehirli elmayı yedikten sonra cücelerin hüngür hüngür ağlayarak onu ormanın içine taşıdığı bir sahne vardı. Salondaki çocukların yarısı alt dudakları titreyerek ağlıyordu. Bu durumda meydana gelen etki özdeşleştirmesi o kadar kuvvetliydi ki, ben de hayret verici bir şekilde ağlamaya başladım. Böylesine bariz bir şekilde manipüle edildiğim için kendimden nefret ediyordum ama edilmiştim bir kere ve orada oturmuş, birkaç çizgi film karakteri yüzünden sakalımın içine içine ağlıyordum. Ancak beni manipüle eden Disney değildi, bunu ben kendim yapmıştım. İçimde uyumakta olan çocuk büyük bir şaşkınlıkla uyanmış ve aşırı duygusal gözyaşları dökmeye başlamıştı... En azından yalnızca bir süreliğine uyanmıştı.

Creature from the Black Lagoon filminin son iki sahnesi boyunca inanamama duygusunun ağırlığı hoş bir şekilde başımın üzerinde asılı kalmıştı ve yönetmen Jack Amold, her biri bir alfa bloğu oyuncağı gibi büyük ve kavraması kolay olan o sembolleri önüme dizmiş ve masalların denklemini bir kez daha kurmuştu. Filmi izlerken içimdeki çocuk yeniden uyanmış ve ölmenin nasıl bir şey olduğunu yeniden anlamıştı. Ölmek, Kara Göl'deki yaratığın tüm çıkışları kapatmasıydı. Ölmek, canavarın sizi yakalamasıydı.

Filmin sonunda kadın ve erkek kahramanlar kanlı canlı bir şekilde yalnızca hayatta kalmayı değil, tıpkı Hansel ve Gretel gibi oradan zaferle ayrılmayı da başarırlar. Arabalı sinemanın projektör ışığı perdeye yansıyıp, "İYİ GECELER. İYİ YOLCULUKLAR" yazısı beyaz fonda belirdiğinde (TERCİH ETTİĞİNİZ KİLİSEYE

GİDİN yazan son derece erdemli bir mesajla birlikte) neredeyse yeniden doğmaya benzer bir rahatlama hissettim. Ancak en uzun süre hissettiğim şey, Richard Carlson ve Julia Adams'ın üçüncü kez suyun dibine çekildiklerinde gelen bayılma hissiydi ve filmden sonra sonsuza dek zihnimde kalan görüntü, canavarın yavaşça ve sabırla barikat kurarak kurbanlarını Kara Göl'e hapsetmesiydi. Canavarın, giderek yükselmekte olan, çamur ve sopalardan yapılmış barikatın üzerinden onları dikkatle seyrettiğini şu an bile görebiliyorum.

Gözleri. Onun o kadim gözlerini...

– Beşinci Bölüm –

RADYO VE GERÇEKLİK SETİ

Kitaplar ve filmler iyi, hoş ve kısa süre sonra onlara geri döneceğiz, ancak bunu yapmadan önce sizinle ellilerin ortalarındaki radyolarla ilgili konuşmak istiyorum. Öncelikle kendimden başlayacağım ve sonra, umuyorum ki, daha yararlı ve genel bir konuya geçebiliriz.

Kendi gerçeklik setini yaratmış, dramatik bir sanat türü olan radyo tiyatrolarının aktif bir güç olduğunu hatırlayan bir jenerasyonun son çeyreğinden geliyorum. Bu, esasında gerçek bir ifade ama tabii ki konuyu tamamen anlatmaya yetecek kadar uzun boylu değil. Radyonun gerçek altın çağı 1950 yılı civarında sona erdi. Bu, kitapların medya tarihine girmeye çalıştığı, benim üçüncü yaşımı kutladığım ve tam bir yıl boyunca tuvaletimi lazımlığa yaptığım yıldı. Medyayla büyümüş bir çocuk olarak, rock and roll'un sağlıklı bir şekilde doğuşuna, hızlı ve sağlıklı bir şekilde büyümesine tanıklık ettiğim için oldukça memnunum, ancak bununla birlikte, gençlik yıllarımda, kurgusal bir iletişim aracı olarak radyonun ölüm döşeğine düştüğüne de şahit oldum.

Tanrı biliyor ya, radyo tiyatroları hâlâ var (*CBS Mystery Theatre* bunun bir örneği) ve hatta, inanılmaz derecede beceriksiz süper kahraman Chickenman'in sadık takipçilerinin de bileceği gibi, komedi programları da hâlâ devam ediyor. Ancak *Mystery Theatre* çok

yavan ve garip bir şekilde ölü bir hale gelmiş gibi görünüyor. Yalnızca ufak bir merak uyandırıyor. *Inner Sanctum*'un gıcırdayan kapısı her hafta ardına kadar aralandığında veya *Dimension X*, *I Love a Mystery* şovlarında veya *Suspense* şovunun ilk günlerinde olduğu gibi, radyodan yayılan o ağır duygusal enerjiden eser kalmadı.

Gizem Tiyatrosu'nu fırsat bulduğumda dinliyor olsam da (ve E. G. Marshall'ın sunucu olarak iyi bir iş çıkardığını düşünüyorum) tam olarak tavsiye ettiğim söylenemez. Güç bela da olsa hâlâ yürüyen bir Studebaker veya hayatta kalan kalan son dalıcı martı gibi bir şeydir. Bunun da ötesinde *CBS Gizem Tiyatrosu*, eskiden içinde ağır ve neredeyse öldürücü bir akım geçen, ama bugün açıklanamaz şekilde soğuk ve zararsız bir hale gelmiş bir elektrik kablosu gibidir. Sendikasyona girmiş bir komedi programı olan *Adventures of Chickenman*, daha çok iş yapmaktadır çünkü doğası gereği kitle ve görsel kaynak bulmakta zorlanmayan komedi bunu sıklıkla yapar zaten. Ancak korkusuz ve dangalak kahraman Tavuk Adam, zaman içinde sevilen bir şeydir, enfiye çekmek veya salyangoz yemek gibi yani. Tavuk Adam'ın kariyeri boyunca en sevdiğim an, çizmeleri, pelerini ve taytıyla şehirlerarası otobüse bindiği ve kıyafetinde cep olmadığı için kutuya atacak tek bir kuruşu bile olmadığını fark ettiği andır.[1] Ve Tavuk Adam bir berbat durumdan diğerine cesurca koşarken oldukça sevimli görünse de (bir Yahudi olan annesi de her zaman peşinden, bir sürü nasihat, tavuk çorbası ve matza toplarıyla koşturur) benim için hiçbir zaman bir odak noktası olmamıştır. Otobüs şoförünün karşısında, pelerinini bacaklarının arasına kıstırıp

1 Ve bazı insanlar için, Tavuk Adam'ın işi gücü falan yoktur. İyi bir arkadaşım olan Mac McCutcheon, bir keresinde bir grup arkadaşına, Büyük Fowl'un maceralarından oluşan bir albüm dinletmiş, arkadaşlarıysa suratlarında boş ifadelerle, kibar ve sessiz bir şekilde dinlemişlerdi. Bir kişi bile gülmemişti. Steve Martin'in *The Jerk (Ahmak)* filminde de söylediği gibi: "Şu salyangozları onun tabağından al ve başından beri sana söylediğim gibi, git ona peynirli tost getir!"

çöktüğü o muhteşem an haricinde belki. Tavuk Adam'ı dinlerken gülümsüyorum, hatta bazen kıkırdadığım bile oluyordur ama tıpkı zaman gibi, durdurulması mümkün olmayan Fibber McGee'nin, dolabının önüne geldiği anlar veya Chester A. Riley'nin, bir cenaze levazımatçısı olan komşusu Digger O'Dell ile ettiği uzun ve huzursuz sohbetler kadar komik anlara hiç rastlamadım.

Net olarak hatırladığım radyo programları arasında ölüm dansına alanına en uygun olanı yine CBS radyo kanalı tarafından yayınlanan *Suspence* adlı programdı.

Büyükbabam (gençliğinde Winslow Homer için çalışmış olan) ve ben, radyonun can çekişme hırıltılarını birlikte dinledik. Seksen iki yaşındaki büyükbabam hayli kanlı canlı bir adamdı, ancak söyledikleri anlaşılmazdı; çünkü gür bir sakalı vardı ve hiç dişi yoktu. Konuşurdu (ki bazen epey akıcı konuşurdu) ama söylediklerini gerçekten anlayabilen tek kişi annemdi. Birlikte, eskiden beri sahip olduğu Philco marka masaüstü radyosunu dinlerken, "Aşkam-yimeğe-hazar-mo?" gibi bir soru sorabilirdi mesela. "Aynen öyle, babalık," derdim ben de, ne söylediğine dair en ufak bir fikrim bile olmamasına rağmen. Her şeye rağmen, bizi bir araya getiren şey radyoydu.

O zamanlar (1958 yılı civarı) büyükannem ve büyükbabam, küçük bir New England evinin en büyük odası olan salonun, yatak ve oturması odası kombinasyonuna çevrilmesiyle oluşmuş bir odada birlikte yaşıyorlardı. Büyükbabam zar zor olsa da ortalıkta gezebiliyordu ama büyükannem hem kör, hem yatalak hem de oldukça kiloluydu ve hipertansiyon hastasıydı. Arada bir zihninin açıldığı zamanlar haricinde, heyecanlı bir şekilde atların beslenmesi, ateşe odun atılması ve Elklerin misafirliğe geleceği akşam yemeğine turta hazırlayabilmesi için birinin onun kalkmasına yardım etmesi gerektiğiyle ilgili uzun uzun söylenirdi. Bazen, annemin kardeşlerinden biri olan Flossie'yle konuşurdu. Flossie, kırk yıl önce omurga menenjitinden dolayı vefat etmişti. O odadaki

durum şuydu; büyükbabamın aklı başındaydı ama söylediklerini kimse anlamıyordu, büyükannemin söyledikleri anlaşılıyordu ama bunamanın son raddesindeydi.

Bu iki ucun arasında bir yerlerde de babalığın radyosu vardı.

Radyo dinlediğimiz gecelerde, odanın büyükbabama ait kölesine bir sandalye çekerdim ve o da o kocaman purolarından birini yakardı. *Suspence*'in başlayacağını belirten gong sesi duyulur veya Johnny Dollar, o haftanın hikâyesini anlatmaya, yaptığı harcamaları listelemek gibi kendine has (bildiğim kadarıyla) bir yolla başlardı veya Bill Conrad'ın Matt Dillon'ı canlandırdığı o derin ve aşırı yorgun ses tonu duyulurdu: "Bu, adamı tetikte olmaya zorluyor ve biraz da yalnızlaştırıyor..." Bir odayı dolduran yoğun puro dumanı kokusu, zihnimde büyükbabamla birlikte radyo dinlediğimiz pazar gecelerinin hayaletlerini uyandırıyor. Çift kanatlı kapıların gıcırtısı, mahmuzların şıngırtısı veya o tipik "Şüphe" bölümünün sonundaki çığlık, "Sen Dün Gece Ölmüştün!"

Hepsi teker teker öldü, evet. Geriye kalan bir avuç radyo programının tamamı öldü. Önce *Gunsmoke* gitti. Televizyon seyircisi Matt Dillon'ın, diziden önceki on yıl boyunca kendi hayal güçlerine kalmış olan yüzünü, James Arness'ınkiyle, Kitty'nin yüzünü Amanda Blake'inkiyle, Doc'un yüzünü Milburn Stone'unkiyle ve Chester'ın yüzünü de tabii ki, Dennis Weaver'ınkiyle özdeşleştirmişti. Onların yüzleri ve sesleri, radyodan gelen seslerle uyuşuyordu ve tam yirmi yıl sonra, bugün bile, Weaver'ın o sabırsız ve hafif ağlamaklı sesini, Chester Good'un (radyo dizisinde Chester Proudfoot olarak biliniyordu) Dodge City'nin tahta kaldırımlarından aceleyle toparlayarak ve "Bay Dillon! Bay Dillon! Longbranch'te bir sorun var!" diye bağırarak geldiği zamanki haliyle özdeşleştiriyorum. Bir yıl kadar sonra da *Johnny Dollar* kayboldu. Son harcama listesini çıkardı ve emekli sigorta yatırımcılarını bekleyen her neyse, ona doğru uzaklaştı.

O eski, tüyler ürpertici korku serilerinin sonuncusu olan "Şüphe" de, *Johnny Dollar*'la aynı gün, 30 Eylül 1962'de yok oldu. O günlerde televizyon, kendi korku serilerini üretmek konusundaki becerisini göstermeye başlamıştı. *Gunsmoke, Inner Sanctum* gibi şovlar radyodan televizyona geçmişti ve o çift kanatlı bar kapılarını artık görebiliyorduk. Hafif çarpık ve örümcek ağlarıyla kaplı kapılar görünebilir olduğu kadar berbattı da ama eşit oranda da iç rahatlatıcıydı. Görüntüdeki hiçbir şey, o kapının çıkardığı sesten daha kötü olamazdı. Radyonun neden öldüğüyle veya izleyiciye empoze ettiği hayal gücü gereksinimleri açısından televizyona kıyasla hangi şekillerde daha üstün olduğuyla ilgili uzun bir tez yazmaktan kaçınacağım (bu konuya, büyük usta Arch Oboler'dan bahsettiğimizde biraz değineceğiz gerçi) çünkü radyo tiyatrosu hep aşırı derecede analiz edilmiş ve övülmüştür. Biraz nostalji ruha iyi gelir ve sanırım ben kendi ruhumu epey besledim bile.

Ancak insanların ödlerini koparma sanatı ve biliminde, hayal gücünün nasıl bir araç olduğu konusunda bir iki kelime etmek istiyorum. Bu fikri ortaya ilk atan ben değilim. William F. Nolan, 1979 yılındaki Dünya Fantezi Kongresi'nde bunu dile getirmişti. "Hiçbir şey, kapalı kapılar ardındaki bir şeyden daha korkutucu olamaz," demişti Nolan. Eski ve boş bir evdeki bir kapıya yaklaşırsınız ve bir şeyin kapıyı tırmaladığını duyarsınız. Başkahraman (bu genelde bir kadın olur) kapıya doğru yaklaşırken seyirci de onunla birlikte nefesini tutar. Kahraman kapıyı açar ve üç metre boyunda bir böcekle karşılaşır. Seyirci çığlık atar ama bu çığlıkta garip bir rahatlama tonu da vardır. "Üç metrelik bir böcek çok korkunç bir şey," diye düşünür izleyici, "Ama üç metrelik bir böcekle başa çıkabilirim. Ben onun, otuz metre olmasından endişelenmiştim aslında."

The Changeling filmindeki en korkunç sahneyi aklınıza getirin. Başkahraman (Trish Van Devere), aceleyle yeni arkadaşının (George C. Scott) kiraladığı perili eve gider çünkü arkadaşının yardıma

ihtiyacı olabileceğini düşünmektedir. Ortada Scott'tan eser yoktur, ancak belli belirsiz tıkırtılar, kahramanımıza Scott'ın orada olduğunu düşündürmektedir. Seyirci, Trish'in ikinci kata ve sonra üçüncü kata çıkışını ve seksen küsur yıl önce bir çocuğun vahşice öldürüldüğü tavan arasına çıkan, örümceklerle kaplı merdivenleri inceleyişini hipnotize olmuş bir şekilde seyreder. Trish odaya girdiğinde bir tekerlekli sandalye onun üzerine doğru gelir, çığlıklar atarak indiği üç kat ve koştuğu koridor boyunca onu takip eder ve ön kapının yakınında devrilir. Tekerlekli sandalye kadını kovalarken seyirci çığlık atar, ancak gerçek korku, kamera o karanlık merdivenler üzerinde dolaşırken ve kendimizi, görünmeyen bir dehşete doğru adım adım ilerlerken hayal ettiğimiz anlarda zaten yaşanmıştır.

Bill Nolan kapının arkasındaki devasa böcek örneğini verdiğinde bir senaryo yazarı olarak konuşuyordu ama anlatmak istediği şey, medyanın tamamı için geçerliydi. Kapının arkasında duran veya merdivenlerin tepesinde gizlenen şey, hiçbir zaman kapının veya merdivenin kendisinden daha korkutucu olmaz. Ve bu sebeple şu paradoks ortaya çıkar: Korku türünün sanatsal yönü her zaman hayal kırıklığıdır. Bu, kazanma ihtimalinin olmadığı tipik bir durumdur. Bilinmeyen bir şeyi kullanarak insanları uzun zaman boyunca korkutabilirsiniz. (Bunun en klasik örneği, Bill Nolan'ın da belirttiği gibi, Jacques Tourneur'un Dana Andrews'la birlikte çevirdiği *Curse of The Demon* [*İblisin Kurbanları*] filmidir. Ancak er ya da geç, tıpkı pokerde olduğu gibi kartlarınızı açmak zorunda kalırsınız. O kapıyı açmak ve seyirciye, kapının arkasında ne olduğunu göstermek zorundasınızdır. Ve kapının arkasındaki üç değil, otuz metrelik bir böcek de olsa, seyirci bir rahatlama yaşar (veya rahatlamayla karışık bir çığlık atar) ve "Otuz metrelik bir böcek çok korkunç bir şey ama bununla başa çıkabilirim. Ben onun üç yüz metre olmasından endişelenmiştim aslında," diye düşünür. Dachau Toplama Kampı, Hiroşima, Çocuk

Haçlı Seferleri, Kamboçya'da açlıktan meydana gelen ölümler ve Jonestown, Guyana'da yaşananlar gibi durumlar göz önüne alındığında bunun, insan ırkı için iyi bir şey olduğunu söyleyebiliriz. Mesele şu ki, insan bilinci hemen hemen her şeyle başa çıkabilir. Bu da, korku yazarı veya yönetmenini, $E = mc^2$ formülünü alt edecek hıza ulaşabilen bir uzay aracının psikolojik muadilini yapma zorunluluğu gibi ciddi bir problemle karşı karşıya bırakır.

Bu durumdan kurtulmanın yolunun, o kapıyı hiç açmamak olduğuna inanan bir sürü korku yazarı (ben onlardan biri değilim) vardır. Bunun en klasik örneği içinde bir kapının da geçtiği Shirley Jackson'ın *Tepedeki Ev* romanının Robert Wise uyarlamasıdır. Film ve roman arasında olay örgüsü açıdan çok büyük farklar yoktur, ancak kitle vuruş şekilleri, bakış açısı ve yaratılan nihai etki açısından birbirlerinden oldukça farklıdırlar. (Radyodan bahsediyorduk değil mi? Neyse, er ya da geç oraya döneceğim.) İlerleyen zamanlarda Bayan Jackson'ın o mükemmel romanından bahsedeceğiz, ancak şimdilik filme bakalım. Filmde, hobisi hayalet avcılığı olan bir antropolog (Richard Johnson), yazı, o meşhur Tepedeki Ev'de birlikte geçirmek için üç kişilik bir arkadaş grubunu davet eder. Bu evde ara sıra hayaletler görülmektedir (görülmemiş de olabilir). Bu grupta, görünmeyen dünyanın bazı yönlerini geçmişte tecrübe etmiş olan iki kadın (Julie Harris ve Claire Bloom) ve evin mevcut sahibinin gamsız yeğeni (*West Side Story*'nin [*Batı Yakası Hikâyesi*]) film uyarlamasında dans eden o ahmak, Russ Tamblyn tarafından canlandırılır) bulunmaktadır.

Evin hizmetçisi Bayan Dudley, eve gelen her grup üyesiyle aynı kan dondurucu bilgiyi paylaşır: "Buraya kasabadan daha yakında oturan kimse yok, kimse de daha yakına gelmez. O yüzden çığlık atsanız da hiç kimse duymaz. Gece yarısı, karanlıkta..."

Tabii ki Bayan Dudley çok zaman geçmeden haklı çıkar. Bu dört kişi giderek artan bir dehşet dalgasına kapılırlar ve gamsız

Luke sonunda, miras olarak almayı dört gözle beklediği o evin bir an önce yakılması ve toprağa da tuz gömülmesi gerektiğini söyler.

Bizim odak noktamızdan bakıldığında buradaki ilginç durum, Tepedeki Ev'e dadanan her neyse onu hiçbir zaman görmememizdir. Orada *bir şey* vardır, evet. Gece yarısı korkuyla titreyen Eleanor'un elini tutan *bir şey (*Eleanor bunun Theo olduğunu zanneder, ancak ertesi gün, Theo'nun onun yakınına bile gelmemiş olduğunu öğrenir. *Bir şey*, evin duvarlarına, top atışına benzer sesler çıkararak vurur. Ve tam da şu an bahsettiğimiz noktaya uygun şekilde, bu *bir şey,* evdeki kapılardan birinin, konveks balonuna benzeyecek kadar korkunç bir şekilde içe doğru bükülmesine sebep olur) vardır. Bu, insan gözüne o kadar yabancı bir görüntüdür ki, zihin buna korkuyla tepki verir. Nolan'ın deyişiyle, bir şey kapıyı tırmalamaktadır. Tüm o harika oyunculuğa, yönetmenliğe ve David Boulton'ın yakaladığı o muhteşem siyah beyaz karelere rağmen Wise'ın filminde (filmin adı *The Haunting [Perili Ev]* olarak kısaltılmıştır) karşımıza çıkan şey, dünyanın sayılı radyo korku filmlerinden biridir. Bir şey, o süslü ve panelli kapıyı tırmalamaktadır. Korkunç bir şey, ancak bu, Wise'ın asla açmamaya karar verdiği bir kapıdır.

Lovecraft olsaydı o kapıyı açardı, ancak yalnızca birazcık aralardı. "The Haunter of The Dark" hikâyesinin sonunda Robert Blake'in günlüğüne en son yazdığı ve Robert Bloch'a ithaf edilen notu şöyledir:

> Uzaklık kavramı kayboldu. Uzak yakın geliyor, yakın da uzak. Işık yok, cam yok. Çan kulesini, pencereyi görüyorum. O Roderick Usher'ı duyabiliyorum, ya delirdim ya da deliriyorum. O şey, kulenin içinde dolaşıyor ve el yordamıyla bir şeyler arıyor. Ben

oyum ve o da ben. Dışarı çıkmak istiyorum... Dışarı çıkmalıyım ve güçlerimizi birleştirmeliyiz... Nerede olduğumu biliyor...

Ben, Robert Blakeim ama karanlığın içinde o kuleyi görebiliyorum. Şeytani bir koku var... tüm duyularım başkalaşıyor... kuledeki o pencerenin tahta parmaklıkları çatlıyor ve yolu açıyor... Ben... ngai ... ygg ...

Onu görüyorum, buraya geliyor. Cehennem rüzgârı, dev bir karaltı, simsiyah kanatlar... Yog Sothoth, kurtar beni! Alev saçan, üç loblu göz...

Böylece hikâye, Robert Blake'in peşine düşen şeyin ne olabileceğine dair çok bulanık fikirler vererek sona erer. "O şey tarif edemem," der her başkahraman. "Tarif etsem, korkudan delirirsiniz." Ancak nedense bundan şüpheliyim. Bence, hem Wise hem de Lovecraft, o kapıyı açmanın, yüz durumun doksan dokuzunda, iyi bir korkunun hikâyesinin yarattığı o bütünleşmiş ve rüyaya benzer etkiyi yok etmek anlamına geldiğini kavramışlardı. "Bununla başa çıkabilirim," der seyirci arkasına yaslanarak ve sonra bam! Son saniyede oyunu kaybedersiniz.

Benim bu, kapının eğilip bükülmesine izin verelim, ama hiçbir zaman açmayalım metodunu onaylamama sebebim bunun, kazanmaya değil de berabere kalmaya yönelik bir yöntem olduğunu düşünmemdir. Sonuçta her zaman, yüzüncü bir durum vardır (veya olması muhtemeldir) ve bir de inanamama duygusunun verdiği şüphe konsepti vardır. Sonuç olarak ben, tüm o cümbüş sırasında o kapıyı ardına kadar açmayı tercih ederim. Kartlarımı tamamen açık oynarım. Ve izleyici, çığlık yerine kahkaha atarsa veya yaratığın sırtındaki fermuarı görürse, o zaman çizim masasının başına dönmeniz ve yeniden denemeniz gerekir.

Radyonun en heyecan verici yanı, kapıyı açmak veya kapalı tutmakla ilgili soruyu tamamen teğet geçmesidir. Radyo, doğası gereği, bundan muaftı. 1930-1950 yılları arasındaki dinleyiciler için kafalarındaki gerçeklik setini oluşturmak için görsel beklentiler içine girme zorunluluğu yoktu.

Peki bu gerçeklik seti nasıl oluyor o zaman? Karşılaştırmak ve kıyaslama yapmak adına, filmlerden bir örnek verelim. Çocukken sürekli kaçıp durduğum o klasik korku filmlerinden biri, Jacques Toumeur'un yönettiği ve Val Lewton'ın yapımcılığını üstlendiği *Cat People* filmidir. *Freaks* filmi gibi bu da, bu türün hayranları arasında, "iyi bir korku filmi"ni oluşturan unsurların neler olduğu konusunda yapılan tartışmalarda gündeme gelen filmlerden biridir. Gündeme gelen diğer filmler arasında *Curse of The Demon (İblisin Kurbanları)*, *Dead of Night (Ölüm Gecesi)* ve *The Creeping Unknown (Sürünen Dehşet)* vardır, ama biz şu anda Lewton'ın filmine bağlı kalalım. Bu film, pek çok insanın çocukluk dönemlerinden, severek ve saygıyla hatırladıkları, zamanında onların ödlerini koparmış bir filmdir. Filmin iki sahnesi sürekli olarak anlatılır; bu iki sahnede de, "iyi kız" Jane Randolph, "kötü kız" Simone Simon (ki kabul edelim, onun bilinçli olarak yaptığı kötülük, *The Wolf Man (Kurtadam)* filmindeki Larry Talbot'unkinden daha kötü değildir) tarafından tehdit edilir. Bir sahnede, Bayan Randolph bir bodrum katındaki boş havuzda kapana kısılır ve bu sırada yakınlardaki bir şey, giderek yaklaşmaktadır. Büyük bir orman kedisi onu korkutur. Diğer bir sahnede, Bayan Randolph, Central Park'ın içinden yürümektedir ve kedi de giderek yaklaşmaktadır. Ortaya çıkmaya hazırlanıyordur. Sonra sert ve öksürük benzeri bir kükreme sesi duyarız ve hemen sonra anlaşılır ki bu ses, durağa yanaşmakta olan bir otobüsün hava freninden gelmiştir. Bayan Randolph otobüse biner ve seyirci, korkunç bir felaketten kıl payıyla kaçıldığını hissederek gevşer.

Psikolojik etkileri açısından, *Cat People*'ın iyi, hatta muhteşem bir Amerikan filmi olduğu fikrine kesinlikle karşı çıkmam. Bu film, kırklı yılların kesinlikle en iyi korku filmlerinden biridir. Kedi insanlar mitinin temelinde (isterseniz kediadam da diyebilirsiniz) derin bir cinsel korku yatar. Irena (Bayan Simon), küçük bir çocukken herhangi bir tutku belirtisi gösterdiği takdirde kediye dönüşeceğine inandırılmıştır. Ancak yine de, kendisini nikâh masasına götürecek kadar âşık olan Kent Smith'le evlenir. Gerçi bu adamın, düğün gecesini ve sonraki pek çok geceyi koltukta uyuyarak geçireceğinden de eminizdir. Zavallı adamın, sonunda Jane Randolph'a gitmesi pek de şaşırtıcı değildir.

Ancak bu iki sahneye dönmek gerekirse, havuzda geçen sahne oldukça etkilidir. Lewton ve yönetmeni Jacques Tourneur; Stanley Kubrick gibi işlerini ustalıkla yapmış, sahneyi mükemmel şekilde aydınlatmış ve olabilecek tüm değişkenleri kontrol altında tutmayı başarmışlardır. Bu sahnenin gerçekliğini her açıdan hissederiz. Duvarlardaki fayanslardan, havuzdaki suyun dalgalanmasına ve Bayan Randolph konuştuğunda (korku filmlerinin gelenekselleşmiş sorusu olan, "Kim var orada?"yı sormak için) oluşan o hafif yavan yankılanmaya kadar. Ve eminim ki, Central Park sahnesi de kırkların seyircisi için hayli etkili olmuştur, ancak bugün hiçbir etkisi olmaz. Hatta dağ başında bu filmi izleyen seyirciler bile muhtemelen yuhalamaya ve gülmeye başlarlar.

Bir yetişkin olarak sonunda filmi izlemeyi başardım ve bütün o bağırış çağırışın ne için olduğunu anlamakta bir süreliğine zorlandım. Sonunda, Central Park sahnesinde o zamanlar işe yarayan ama günümüzde hiçbir etkisi olmayan şeyin ne olduğunu buldum. Bu, film teknisyenlerinin "ileri teknoloji" olarak tanımladıkları şeyle ilgiliydi. Ancak bu, yalnızca, benim "görsel set" veya "gerçeklik seti" olarak adlandırdığım şeyin, teknisyenlerce verilmiş ismidir.

Eğer televizyonda veya yakınlardaki bir sinemada *Cat People* filmini yeniden izleme fırsatı bulursanız, Irena'nın, Bayan Randolph otobüse yetişmeye çalışırken onu takip ettiği sahneye özellikle dikkat edin. Bir saniyeliğine yakından baktığınızda fark edeceksiniz ki, karedeki yer Central Park bile değil. Bu mekân, bir sesli çekim stüdyosuna kurulmuş bir setten başka bir şey değildir. Biraz düşününce bunun nedeni de anlaşılır. Işık kontrolünün sürekli olarak kendisinde olmasını isteyen Tourneur,[2] açık bir sette çekim yapmayı tercih etmemiştir çünkü başka çaresi yoktur. 1942'nin "ileri teknolojisi", dış mekânda gece yarısı çekim yapmaya elverişli değildir. O sebeple, gündüz vakti ağır filtreler kullanarak çekim yapmak yerine, ki bu teknik her şeyi daha da yapay gösterir, Tourneur oldukça duyarlı davranmış ve stüdyoda çekim yapmıştır ve kırk küsur yol sonra, *The Shinning* filminde Stanley Kubrick'in de aynı şeyi yapmış olması bana göre oldukça ilginçtir ve tıpkı, Lewton ve Tourneur gibi, Kubrick de ışık ve gölge detaylarına muazzam özen gösteren bir yönetmendir.

O dönemin sinema seyircisi için burada herhangi bir yanlışlık yoktur. Onlar, stüdyo ortamlarını hayal güçlerine entegre etmeye alışmışlardır. Setler, günümüzde bizim, "sahnenin boş olmasını" gerektiren bir oyunda (Thornton Wilder'ın *Our Town [Bizim Kasaba]* adlı oyunu gibi), yalnızca bir veya iki manzara görmeyi kabullendiğimiz şekilde kabullenilmiştir. Bu, Victoria dönemindeki tiyatro seyircisinin epey tereddütle yaklaşacağı bir kabullenmedir. Victoria seyircisi, boş sahne prensibini kabul edebilir, ancak oyun duygusal açıdan tüm etkisini ve büyüleyiciliğini kaybeder. Victoria dönemi tiyatro seyircisi *Bizim Kasaba* oyununu kendi gerçeklik setine aykırı bulmaya meyillidir.

---

2 William F. Nolan bu filmden bahsederken, Central Park sahnesinden aklında en çok kalan şeyin, kamera Bayan Rnadolph'u takip ederken ortaya çıkan "ışık-gölge-ışık-gölge-ışık-gölge" düzeni olduğunu söylemiştir ve bu gerçekten başarılı ve ürpertici bir efekttir

Bana göre, Central Park sahnesi bir sebepten ötürü, inanılırlığını yitirmiştir. Kamera Bayan Randolph'u takip ederken, etraftaki her şey "Sahteyiz! Sahteyiz! Sahteyiz!" diye bağırıyormuş gibi geliyor gözüme. Jane Randolph'a saldırılıp saldırılmayacağına odaklanmam gerekirken kendimi fondaki kartondan yapılmış duvara odaklanırken buluyorum. Otobüs sonunda durağa yanaştığında, otobüsün hava freni kedinin hırıltılarına benzer sesler çıkarırken ben, bir New York şehir otobüsünü kapalı bir stüdyoya sokmanın çok zor olup olmadığını ve fondaki çalıların gerçek mi yoksa plastik mi olduğunu düşünüyorum.

Gerçeklik seti değişir ve hayal gücünün, işlevini verimli bir şekilde yerine getirebileceği o zihinsel ülkenin sınırları da (Rod Serling'in, artık bir Amerikan deyiminin parçası haline gelen deyişiyle "Alacakaranlık Kuşağı") neredeyse sürekli değişmektir. O zamandan bu yana hiç izlemediğim kadar film izlediğim 1960'larda, "ileri teknoloji" setleri ve sesli çekim stüdyoları artık hükümsüz kılınan bir noktaya gelmişti. Yeni, hızlı filmler, mevcut ışıkla çekim yapılabilmesini mümkün kılıyordu. 1942'de Val Lewton, Central Park'ta gece vakti çekim yapamamıştı ama *Barry Lyndon* filminde Stanley Kubrick, mum ışığında bir sürü sahne çekmişti. Bu, çelişkili etkilere sahip, teknik bir kuantum sıçramaydı; hayal gücü bankasına düzenlenen bir soygundu. Muhtemelen bu gerçeğin farkında varan Kubrick, büyük bir geri adım atmış ve bir sonraki filmi olan *The Shining*'i, bir sesli çekim stüdyosunda çekmişti.[3]

3 Biz istesek de istemesek de gerçeklik setinin nasıl değiştiğine dair daha çok kanıt ister misiniz? NBC kanalında yüz yıl boyunca falan gösterilen *Bonanza*'yı hatırladınız mı? Bir gün onu sendikasyonda izleyin. *Bonanza* setine bakın (ön bahçe, büyük oturma odası) ve kendinize, bunun "gerçek" olduğuna hiç inanıp inanmadığınızı sorun. Gerçekmiş gibi görünüyordu çünkü 1965 yılı civarına kadar, televizyon dizilerinin sesli çekim stüdyolarında çekilmelerini görmeye alışmıştık. Günümüzde, televizyon yapımcıları bile, dış çekimler için stüdyo kullanmıyor. İleri teknoloji iyisiyle kötüsüyle yol aldı.

Tüm bunlar, radyo tiyatrosundan ve canavarın arkasında durduğu kapıyı açıp açmama sorunsalından hayli uzak gibi görünebilir, ancak bu iki konunun tam da dibinde duruyoruz aslında. Kırklı yılların film seyircileri, Lewton'ın Central Park setine inanmıştı. Radyo dinleyicileri de sunucuların, aktörlerin ve ses teknisyenlerinin kendilerine aktardıkları şeylere inanıyordu. Görsel set karşımızdaydı ama plastikti, fazla sıkı beklentilere tâbi değildi. Canavarı zihninizde yarattığınızda sırtında fermuar falan olmaz ve mükemmel bir canavar olur. Eski kasetleri günümüzde dinleyen dinleyiciler, tıpkı benim, Lewton'ın kartondan yapılmış sözde taş duvarını kabul etmediğim gibi, canlandırılmaya çalışılan o hayali balo salonuna da inanmazlar. Günümüzde biz sadece, 1940'lı yılların DJ'lerinden birinin, stüdyoda şarkılar çaldığını duyarız. Ancak geçmişteki dinleyiciler için o hayali balo salonu, yalnızca hayali olmaktan öteydi. Zihninizde smokinli adamları, direklerine kadar gelen eldivenleri ve tuvaletleriyle dolaşan kadınları, parlak duvar apliklerini ve beyaz smokini içinde orkestrayı yöneten Tommy Dorsey'i canlandırabilirdiniz. Orson Welles'in, Mercury Tiyatrosu'nun Cadılar Bayramı programın yer alan, meşhur *The War of the Worlds* (*Dünyalar Savaşı)* yayınına bakarsak (bu, milyonlarca Amerikalının asla unutmadığı bir Cadılar Bayramı klasiğiydi), hayal gücünüzün sınırlarını, insanları çığlık çığlığa sokaklara dökecek kadar genişletebilirdiniz. Televizyonda olsa işe yaramazdı ama radyoda, Marslıların sırtında fermuar falan olmaz.

Bence radyo, kapıyı açma/kapama sorunsalından uzak durmuştu çünkü, "ileri teknoloji" adına hayal gücü bankasından çekim yapmak yerine, o bankaya yatırım yapıyordu. Radyo, olayı gerçeğe taşıyordu.

2

Gerçek korkuyla ilgili ilk deneyimim, Ray Bradbury'nin ellerinden çıkmıştı. Bu, *Dimension X* şovundaki "Mars Is Heaven!" hikâyesinin bir uyarlamasıydı. Sanırım 1951 yılında, ben dört yaşındayken yayınlanmıştı. Dinlemek istemiştim ama annem izin vermemişti. "Çok geç başlıyor," demişti "ve senin yaşında bir çocuk için fazla rahatsız edici," diye eklemişti.

Bir başka zaman, annem kız kardeşinin Orson Welles'in *The War of the Worlds* yayını sırasında, neredeyse banyoda bileklerini kesecek duruma geldiğini anlatmıştı. Teyzem bunu öyle gelişigüzel yapmıyordu; banyo camından dışarı bakmıştı ve Marslı ölüm makinelerinin ufukta belirdiğini görünceye dek, bileklerini kesmek falan gibi bir planı yoktu. Sanırım teyzemin, Welles yayınlarını fazla rahatsız edici bulduğunu söyleyebilirsiniz ve annemin sesi, hiçbir zaman bitmeyen kötü bir rüyadaki bir ses gibi, yıllar boyunca kafamın içinde yankılanmıştı: "Fazla rahatsız edici... Rahatsız edici... Rahatsız edici..."

Yine de dinlemek için kapının eşiğine iliştim ve annem haklıydı: gerçekten epey rahatsız ediciydi.

Uzay gezginleri Mars'a iniyorlardı, ancak indikleri yer Mars falan değildi. Bildiğimiz Greentown, Illinoi'ydi ve oradakiler yalnızca gezginlerin ölmüş arkadaşları veya akrabalarıydı. Anneleri oradaydı, sevgilileri, devriye polisi Clancey, ikinci sınıf öğretmeni Bayan Henreys oradaydı. Marsta, Lou Gehrig hâlâ Yankees formasıyla ortalığı kasıp kavuruyordu.

Uzay gezginleri Mars'ın cennet olduğuna karar vermişlerdi. Yerel halk, uzay gemisinin mürettebatını evlerine buyur etmişti ve mürettebat, karınları hamburger, sosisli sandviç ve anne turtalarıyla dolu bir şekilde, hayatlarındaki en huzurlu uykuya yatmıştı. Mürettebattan yalnızca bir kişi, ortada tarifi mümkün olmayan bir iğrençlik olduğundan şüpheleniyordu ve haklıydı da. Tanrım, gerçekten haklıydı! Ancak o bile, bu ölümcül illüzyonu fark etmekte gecikmişti çünkü gece olduğunda, bu sevilen yüzler akmaya ve değişmeye başlamıştı. Şefkatli ve bilge gözler, ölümcül bir öfkeyle dolu katran çukurlarına dönüşmüştü. Büyükanne ve büyükbabanın elma yanakları sarkmış ve sararmıştı. Burunlar, kırışık fil hortumları gibi uzamıştı. Ağızlar kocaman açılmıştı. O gece, tırmanarak büyüyen bir korkunun gecesiydi, çaresiz çığlıkların ve karanlığa kalmış dehşetin gecesi; çünkü sonuç olarak Mars, cennet falan değildi. Mars, öfkenin, aldatmacanın ve cinayetin cehennemiydi.

O gece yatağımda değil, banyonun gerçek ve mantıklı ışığının yüzüme vurabileceği kapı eşiğinde uyudum. Bu, radyonun gücünün en kudretli haliydi. Her bölümün başında bize söylendiği gibi, Gölgeler "insanların zihnini bulandırma gücüne sahipti". Şimdilerde anlıyorum ki, medyadaki kurgular açısından bakıldığında, zihnimizin, hayal gücünün en verimli olduğu kısmını bulandıran esas şey filmler ve televizyondur. Bunu da, görsel setin diktatörlüğünü bize empoze ederek yaparlar.

Hayal gücünü yaklaşık yüz farklı formu olan zihinsel bir yaratık olarak görürseniz (Larry Talbot'ın, dolunayda yalnızca kurtadama dönüşmekle değil; aynı zamanda, diğer tüm gecelerde, köpekbalığı adam, pire adam falan gibi bir sürü canavara dönüşmekle lanetlendiğini hayal edin), bu formlardan birinin de, tamamen kontrolden çıkmış ve tehlikeli bir yaratık olan öfkeli bir goril olduğunu düşünebilirsiniz.

Eğer bu size fazla gerçek dışı veya melodramatik geldiyse, kendi çocuklarınızı veya yakın arkadaşlarınızın çocuklarını (kendi çocuk-

luğunuzu boş verin; o zamanlar olan şeyleri, aslına uygun olarak hatırlıyor olabilirsiniz ama o zamanki duygusal atmosferin nasıl olduğuna dair anılarınız tamamen yanlış olacaktır) ve onların, kendilerini korkutan bir şey gördükleri veya duydukları için ikinci katın ışığını kapatamadıkları, kilere inemedikleri veya en basitinden, dolaptan bir ceket bile getiremedikleri zamanları düşünün. Ve onları korkutan bu şeyleri televizyonda veya filmlerde görmüş olmaları gerekmez. Size "çift başlı gece maçı" muhabbetini zaten anlatmıştım. John D. MacDonald oğlunun, "yeşil yırtıcı" (green ripper) adlı bir şeyden haftalar boyunca korktuğunu anlatır. MacDonald ve karısı sonradan fark ederler ki, bir akşam yemeği buluşmasında bir arkadaşları Azrail'den (Grim Reaper) bahsetmiştir. Oğullarının duyduğu şeyse "yeşil yırtıcı"dır ve sonrasında bu, MacDonald'ın Travis McGee hikâyelerinin başlığı haline gelmiştir.

Bir çocuk, pek çok şeyden korkabilir ve ebeveynler bunu çok fazla problem etmenin çocuklarıyla olan ilişkilerini tehlikeye atabileceğinin farkındadırlar. Bu durumda kendinizi, mayın tarlasının ortasında yürüyen bir asker gibi hissedersiniz. Buna eklenen bir başka karmaşık unsur daha vardır: Bazen çocuklarımızı kasten korkuturuz. *Bir gün,* deriz, *siyah bir arabaya binmiş bir adam sana şeker uzatabilir ve seni gezintiye çıkarmayı teklif edebilir. Ve bu adam kötü adamdır* (bakınız: Öcü) *ve senin yanında durursa asla, asla, asla…*

Veya: *Bu dişi Diş Perisi'ne vermek yerine, Ginny, gel bir bardak kolanın içine atalım. Yarın sabah o diş kaybolmuş olacak. Kola onu eritecek. O yüzden, bir dahaki sefere cebinde bir çeyreklik bulunduğunda aklından çıkarma ki…*

Veya: *Kibritle oynayan küçük çocuklar hep yataklarını ıslatır, bu onların elinde değildir, o yüzden sakın…*

Veya en favori olanı: *O şeyi ağzına sokma, nerelerden geçtiğini bilmiyorsun.*

Çocukların çoğu korkularıyla oldukça başarılı bir şekilde başa çıkar. Yani çoğu zaman. Hayal güçleri o kadar çok şekil değiştirir ve o kadar geniştir ki, bahsettiğimiz o goril nadiren ortaya çıkar. Ayrıca, yatağın altında veya dolabın içinde olan şeylerden endişelenmenin yanında, kendilerini itfaiyeci, polis (nazik ve mükemmel şövalye), anne ve hemşire, çeşitli süper kahramanlar, kendi ebeveynleri olarak hayal etmek; kilerdeki eski kıyafetleri giyip aynanın karşısında geleceklerine dair en masum görüntüye bakarken kıkırdamak zorundadırlar. Sevgiden sıkıntıya kadar birçok farklı duyguyu deneyimlemeli ve onları birer ayakkabı gibi denemelidirler.

Ancak arada sırada, goril ortaya çıkar. Çocuklar, hayal güçlerinin bu yüzünün kafeslenmesi gerektiğini anlarlar ("Bu sadece bir film, gerçekte böyle bir şey olamaz, değil mi?". Veya Judith Viorst'un başarılı çocuk kitaplarından birinde, "Annem hayalet, vampir ve zombilerin gerçek olmadığını söylüyor *ama*..." yazdığı gibi). Ancak onların kafesleri, ister istemez, yetişkinlerinkinden daha zayıftır. Dünyada hiç hayal gücüne sahip olmayan insanların var olduğuna inanmıyorum, ancak şuna inanmaya başladım ki, en ilkel espri anlayışına bile sahip olmayan birkaç insan var ama bazen sanki hiç hayal güçleri yokmuş gibi göründükleri de oluyor. Muhtemelen, o gorili basit bir kafese değil de, Chase Manhattan Bankası kasası gibi bir şeye koydukları için. Üzerine taktıkları saatli kilitler de cabası.

Bir zamanlar bir muhabire, tüm büyük yazarların suratlarında çocuksu bir merak ifadesi olduğunu ve bu ifadenin, özellikle fantezi yazarlarının yüzlerinde daha belirgin olduğunu söylemiştim. Bu ifadenin en belirgin hali muhtemelen yüzü Illinois'de yaşayan çocukların yüzlerine fazlasıyla benzeyen Ray Bradbury'dedir. Altmış yaşın üzerinde olmasına, beyazlamakta olan saçlarına ve koca gözlüklerine rağmen, yüzündeki o tarifsiz ifadeyi muhafaza etmektedir. Robert Bloch'un yüzünde, altıncı sınıfa giden bir sınıf soytarısı ifadesi vardır. Bilirsiniz, altmış yaşını geçmiş olmasına rağmen (ne kadar geçkin olduğunu tahmin etmeye yanaşmıyo-

rum çünkü Norman Bates'i peşime takabilir) yüzündeki ifade, sınıfın en arkasında oturan ve öğretmen onu ön sıralara getirtinceye kadar (ki bu çok uzun sürmez) avuçlarıyla sırasının üzerine vurup cırtlak sesler çıkaran o çocuğun ifadesine benzer. Harlan Ellison'ın ifadesiyse, şehrin kenar mahallelerindeki sert çocuklara benzer. Çoğu durumda nazik olabilecek kadar kendine güvenli, ancak canını sıkarsanız sizi mahvedebilecek kapasiteye sahip.

Ancak benim tarif etmeye çalıştığım ifade (veya belirttiğim diyelim çünkü bunu tam olarak tarif etmek gerçekten imkânsız) en çok, eleştirmenler tarafından "katıksız" edebiyat yazarı Isaac Bashevis Singer'ın yüzünde görülür ve Singer kariyerine pek çok şeytan, melek, iblis ve kötü ruh dahil etmiştir. Singer'ın herhangi bir kitabını alın ve yazar fotoğrafına bakın (Singer'ın fotoğrafına bakmayı bitirdiğinizde kitabı okuyabilirsiniz de). Yaşlı bir adamın suratını görürsünüz, ancak o surat o kadar ince bir yüzeye sahiptir ki, anlatmak istediği her şeyi gazete okur gibi okuyabilirsiniz. İçinde gizlenen çocuk, yüz hatlarında oldukça belirgin bir şekilde kendini gösterir. Esas genç ve berrak olansa gözleridir.

Bu genç yüzlerin bir sebebi de, fantezi yazarlarının hayal gücünün goril formunu seviyor olmalarıdır. Gorili hapsettikleri kafesi güçlendirme zahmetine hiç girmemişlerdir ve sonuç olarak bir parçaları, büyümenin bir parçası olan ve bir yetişkin olarak iyi bir kariyeriniz olması için zaruri hale gelmiş tünel görüşünü kazanmanız için gereken o imgesel uzaklaşmayı hiçbir zaman yaşamamıştır. Fantezi/korku türlerinin bir paradoksu da, bu türlerin yazarlarının, evlerini hasır ve sopalardan yapan domuzlar kadar tembel olmalarıdır. Ancak buna karşılık, kendilerine ders çıkarıp o büyük ve yetişkin ağabeyleri gibi sağlam tuğla evler yapmak yerine (Disney çizgi filmi yüzünden aklımda hep bir mühendis kepiyle bütünleşmiştir), aynı evi hasır ve sopalarla tekrar tekrar inşa etmeleridir. Çünkü delice olmasına rağmen, bir kurdun gelip yaptıkları evi yerle bir etmesini tıpkı gorilin kafesten kaçmasını sevdikleri gibi severler.

Çoğu insan fantezi yazan değildir tabii ki ama hemen hemen hepimiz hayal gücümüzü fanteziyle besleme ihtiyacını zaman zaman fark ederiz. Görünen o ki, insanlar tıpkı guatrı önlemek için iyotlanmış tuz ve vitamin alınması gerektiği gibi, zihnin de bir doz fantezi almaya ihtiyacı olduğunun bilincindedir. Fantezi, zihnin tuzudur.

İnanamama duygusunun yarattığı şüpheden, okurun Coleridge'ın, bir fantezi hikâyesi, romanı veya şiirinden maksimum etkiyi alabilmek için sağlaması gereken şeylerle ilgili klasik tanımından bahsetmiştim. Bir başka deyişle okur, zihnindeki gorili bir süreliğine serbest bırakmayı kabul etmelidir ve ne zaman canavarın sırtındaki fermuarı görsek, goril dosdoğru kafesine döner. Sonuçta, kırk küsur yaşımıza geldiğimizde goril uzun süredir içeride kalmış ve muhtemelen bir parça da "kurumsal kafaya" girmiş olur. Gorili bazen bir sopayla dürtmek zorunda kalırsınız. Bazen de gelir ve hiç gitmez.

Bu şartlar altında bakıldığında gerçeklik seti manipüle edilmesi oldukça zor bir hal alır. Tabii ki filmlerde bu yapılmıştır. Eğer yapılmamış olsaydı bu kitap üçte bir oranında daha kısa olurdu. Ancak, gerçeklik setinin görsel kısmını bir kenara bırakırsak, radyo gorilin kafesindeki kilidi açmak için harika bir araç (Muhtemelen biraz da tehlikeli çünkü *The War of the Worlds* yayınlarından sonra yaşanan isyanlar ve ulusal histeri krizi, bunun tehlikeli bir araç olabileceğini gösteriyor)[4] yaratmıştır. Ancak, nostalji yaşamayı ne kadar istersek isteyelim, radyodaki korku hikâyelerinin yaratıcı özünü yeniden keşfetmemize ve yaşamamıza imkân yoktur. Radyonun yarattığı o maymuncuk, öyle ya da böyle, gerçeklik setinde inanılır görsellerin olmasını talep eder hale geldiğimiz için kırılmıştır. Bundan ister hoşlanın ister hoşlanmayın, artık buna mahkûmuz.

4 Peki ya Hitler? Çoğumuz onu haber videolarıyla özdeşleştirdik ve otuzların televizyon öncesi döneminde Hitler'in radyoyu kötü niyetli ama mükemmel bir şekilde kullandığını unuttuk. Tahminimce, *Meet the Press* veya Mike Wallace'ın sunduğu ve sizi topa tuttukları şu, *60 Minutes* programlarına bir iki kez çıkmış olsaydı Hitler'in suyu hayli çabuk ısınırdı.

3

Radyoyla ilgili kısa tartışmamızın neredeyse sonuna geliyoruz. Bundan daha fazlasını yapmak, bütün geceyi Charlie Chaplin'in gelmiş geçmiş en iyi sinema aktörü olduğunu veya Clint Eastwood'un arapsaçına dönmüş kovboy filmlerinin varoluşsal/absürt komedi hareketinin tepesinde yer aldığını anlatarak geçirmek isteyen o sinir bozucu sinema kurtları gibi vızıldamak olur. Ancak radyodaki korku fenomeniyle ilgili hiçbir tartışma, ne kadar kısa olursa olsun, bu türün ilk yönetmeni (Orson Welles değil) Arch Oboler'dan bahsetmeden tamamlanmış sayılmaz. Oboler, kendi ulusal radyo dizisine sahip olan ilk oyun yazarıdır ve bu serinin adı *Lights Out*'tur.

Lights Out aslında kırklı yıllarda yayınlanmıştı, ancak bir sürü program, ellilerde (ve hatta altmışlarda) de yayınlandığı için, bu programı buraya dahil etmem oldukça mantıklı.

Programın *Dimension X* bünyesinde yeniden yayınlanmasından hatırladığım en net bölüm "The Chicken Heart that Ate the World (Dünyayı Yutan Tavuk Kalbi)" bölümüydü. Oboler, korku alanındaki pek çok insan gibi (Alfred Hitchcock bir diğer önemli örnektir) komedinin içine gizlenen korku öğesinin fazlasıyla farkındaydı. Bu farkındalığın, "Chicken Heart" hikâyesinden daha iyi göründüğü başka bir yer de yoktur. Hikâyeyi dinlerken tüyleriniz diken diken olsa bile kıkırdamaktan kendinizi alamazsınız.

Farkında olmadan dünyayı korkuya boğan bilge profesör genç asistanına, "Birkaç gün önce bana dünyanın nasıl sona ereceği-

ni düşündüğümü sormuştun, hatırlıyor musun?" diye sorar, bir ufak uçağın içinde, gittikçe büyümekte olan tavuk kalbinin 1524 metre üzerinde uçarlarken. "Cevabımı hatırlıyor musun? Ah, ne bilgece bir kehanet! Dünyanın durmasıyla ilgili, kulağa o çok iddialı gelen teoriler... Entropi... Ama şimdi, gerçeğin ta kendisi bu, Louis! İnsanlığın sonu geldi! Kıpkırmızı bir atomik füzyonla, yıldızlararası bir patlamanın ihtişamıyla, bembeyaz ve soğuk bir sessizlikle değil, *onunla!* Altımızdaki o sürünen, doymak bilmez et parçası yüzünden! Şaka gibi, değil mi Louis? Evrenin yaptığı bir şaka gibi. İnsanoğlunun sonu bir tavuk kalbi yüzünden gelecek."

"Hayır," diye homurdandı Louis. "Hayır, ben ölemem. Güvenli bir iniş noktası bulacağım."

Ancak tam o anda, uçak motorunun o rahatlatıcı sesi bir öksürük gibi teklemeye başlar. "Düşüyoruz!" diye bağırır Louis.

"İnsanoğlunun sonu," diye bağırır doktor gür bir sesle ve ikisi, doğrudan tavuk kalbinin içine düşerler. Kalbin düzenli atışlarını duyarız... Daha yüksek... Daha yüksek... Ve sonra oyunun sonunu getiren o mide bulandırıcı şapırtı duyulur. Oboler'ın dahiliği, "Chicken Heart" bittiğinde hem gülme hissinde hem de mide bulantısına kapılmanızda saklıdır.

"Bombardıman uçakları gelsin," derdi eski bir radyo mesajında. Fonda, bombardıman uçaklarının sesi duyulurdu ve zihinlerde Flying Fort uçaklarının kapladığı simsiyah bir gökyüzü canlanırdı. "Dondurmayı Puget Sound Boğazı'na bırakın," diye devam ederken ses bomba kapaklarının gıcırtılı, hidrolik bir sesle açılması, giderek yükselen bir ıslık sesini takip eden o devasa su sıçraması da duyulurdu. "Tamam, şimdi de çikolata sosu, krema ve maraska kirazlarını atın!" Çikolata sosunu attıklarında büyük bir ezilme sesi duyarız, krema sıkılırken de büyük bir tıslama sesi gelir. Bu sesleri, fondan gelen yüksek bir plop, plop, plop sesi takip eder ve kulağa saçma gelse de, zihnimizdeki göz, Puget Sound Boğazı'nın

sularından, tuhaf birer volkanik koni gibi yükselen, devasa meyveli dondurmalar görür. Her birinin üstünde de, Seattle'daki Kingdome binası büyüklüğünde birer maraska kirazı vardır. Aslında, bu devasa kokteyl kirazlarının yağmur gibi yağdığını ve kremanın üzerine düşerek Tycho Krateri büyüklüğünde kraterler oluşturduğunu görürüz. Hepsi, Stan Freberg'in dehası sayesinde.

Aynı zamanda filmlerle (III. Dünya Savaşı sonrasında insanların hayatta kalma mücadelesini konu alan ilk filmlerden biri olan *Five [Beş]* Oboler'ın parlak fikirlerinden biridir) ve tiyatroyla da uğraşmıştır. Tez canlı ve akıllı bir adam olan Arch Oboler, radyonun iki büyük gücünden faydalanmıştır. Birincisi, zihnin doğasında var olan itaatkârlık ve görülmesi önerilen bir şeyi, ne kadar saçma olursa olsun, görme çabası; ikincisi de dehşet ve korkunun, yetişkin gardımızı tamamen düşürmesi ve bizi karanlıkta ışık düğmesini bulamayan çocuklar gibi bırakıvermesidir. Radyo tabii ki "kör" bir araçtır ve yalnızca Oboler bu aracı bu kadar iyi ve eksiksiz olarak kullanabilmiştir.

Tabii ki günümüzde modem kulaklarımız, modası geçmiş olan bu iletişimin kullandığı önemli metotları seçebilir (büyük oranda, gerçeklik setimizi giderek daha fazla görselliğe dayandırmamız sebebiyle), ancak bunlar geçmişteki dinleyicilerin kabullenmekte güçlük çekmediği şeylerdir (Toumeur'un, *Cat People* filmindeki kartondan yapılma taş duvarı gibi). Bu metotlar, bir Shakespeare oyunundaki kendi kendine konuşmaların, acemi bir tiyatro izleyicisini rahatsız edebileceği gibi seksenler dinleyicisinin kulağına rahatsız edici geliyorsa da o zaman bu, bizim çözmeye çalışmamız gereken bir problemdir.

Bu metotlardan biri, hikâyenin ilerlemesini sağlamak için sürekli olarak anlatımlardan yararlanmaktır. Bir ikincisi de, bir betimleme aracı olarak diyaloglardan yararlanmaktır ki bu, filmlerin ve televizyonun geçersiz kıldığı ve sadece radyo için gerekli olan bir tekniktir. *"The Chicken Heart that Ate the World"* örnek verecek olursak bu, Dr. Alberts'ın, Louis'le tavuk kalbini tartış-

ması olabilir. Paragrafı okuyun ve kendinize bu konuşmanın, sizin televizyon ve filmlerle terbiye edilmiş kulaklarınıza ne derece doğru geldiğini sorun:

"Aşağıya bak, kocaman, şeytani bir örtü her şeyi kaplıyor. Yolların, canlarını kurtarmak için kaçışan kadınlar, erkekler ve onların çocuklarıyla nasıl karardığına bak. Protoplazmik griliğin nasıl yayıldığına ve onları çevrelediğine bak."

Televizyonda olsa, insanlar bunun bayağılığına gülerlerdi. Onların deyimiyle bu hiç de havalı değildi, ancak karanlıkta, fondan gelen hafif uçak sesiyle birlikte dinlendiğinde, gayet de işe yarıyor. Zihin, bilinçli veya bilinçsiz olarak, Oboler'ın göstermek istediği görüntüyü canlandırıyor. Ritmik şekilde seğiren, kaçmakta olan mültecileri yutan, kocaman, peltemsi bir kütle...

İşin garip yanı, televizyon ve eski sesli filmler de, bu iki yeni iletişim aracı kendi seslerini duyuruncaya kadar, radyonun kullandığı dinlemeye dayalı yöntemlere bağlı kalmıştır. Çoğumuz, ilk televizyon dizilerinde sıkça kullanılan anlatımsal "köprüleri" hatırlıyoruzdur (mesela, *Science Fiction Theater* programının her bölümünün başında bize ufak, bilimsel dersler ve her bölümün sonunda da ufak ahlaki mesajlar veren Truman Bradley adlı o garip görünüşlü adam vardı. Bu eğilimlerin sonuncusu ve muhtemelen en önemlisi, merhum Walter Winchell'ın her hafta *The Untouchables* programını seslendirmesiydi). Ancak bu ilk sesli filmlere baktığımızda, betimleme aracı olarak diyaloglardan yararlanma ve anlatım metotlarının var olduğunu görürüz. Bunlara çok fazla gerek yoktur çünkü neler olduğunu görebiliriz, ancak bir süre daha varlığına devam etmişlerdir. Evrimin henüz saf dışı bırakamadığı, gereksiz birer ilave gibi... Benim bu konudaki favorim, kırkların başında çıkan, Max Fleischer'ın yapımcılığını üstlendiği ve bir şekilde yaratıcı olmayı başaran Süpermen çizgi filmlerinden çıkmıştır. Her bölüm, anlatıcının, bir zamanlar

"cennette yeşil bir mücevher gibi parlayan", Krypton adında bir gezegenin var olduğunu anlatmasıyla başlar. Ve işte, vallahi de gözlerimizin önünde yeşil bir mücevher gibi parlayan bir gezegen vardır. Bir an sonra, gezegen büyük bir patlamayla parçalara ayrılır. "Krypton patladı," diyerek bizi, son derece yardımsever bir şekilde bilgilendirir anlatıcı, gezegen parçaları havada uçuşurken. Hani belki gözümüzden kaçmıştır diye.[5]

Oboler, radyo dizilerini yaparken üçüncü bir akıl oyunu daha oynar ve bu da, Bill Nolan ve onun kapalı kapısına kadar uzanır. "Kapı açıldığında," der, üç metrelik bir böcek görürüz ve tüm teknolojilerin ötesine geçebilecek şeyleri canlandırma kapasitesine sahip olan zihin, bir anda rahatlar. Zihin, itaatkâr olmasına rağmen (akıllı insanların delirmesi, zihnin itaatsizliğinden başka nedir ki zaten?) meraklı bir şekilde pesimisttir ve çoğunlukla da ürkütücü şeylere ilgi duyar.

Diyalogları betimleme aracı olarak kullanma yöntemini nadiren abarttığından (*The Shadow* ve *Inner Sanctum* programları-

5 "Sahneleme", hem ilk çıkan sesli filmlerin hem de televizyonun, hikâye anlatımının daha akıcı yollarını buluncaya kadar epeyce bel bağladığı bir başka eğilimdir. Ellili yıllara ait televizyon kineskoplarına veya *It Happened One Night (Bir Gecede Oldu), The Jazz Singer (Caz Muganisi)* veya *Frankenstein* filmlerine bir göz atın ve sahnelerin ne sıklıkta sabit bir kamera açısından çekildiğine dikkat edin. Öyle ki; kamera, tiyatroda ön koltuğu kapmış temsili bir tiyatro izleyicisi gibidir. *Caligari's Children* adlı kitabında sessiz filmlerin öncü yönetmenlerinden biri olan Georges Méliès'den bahseden S. S. Prawer da aynı gözlemi yapmıştır: "Méliès'in, bir tiyatroda sabit bir koltukta oturuyormuşçasına sabit bir pozisyondan çektiği kareler üzerinde yaptığı ikizleme, atlama ve diğer tüm teknik numaralar, izleyiciyi korkutmaktan ziyade eğlendirmiş ve sonuç olarak, Méliès'in iflasına sebep olacak derece bezdirmiştir."
Méliès'in fantezi filmlerine ve "özel efektlere" öncülük etmesinden yaklaşık kırk yıl sonra çıkan sesli filmlere bakıldığında, ses kısıtlamalarının sabit kamerayı belli ölçüde zorunlu kıldığını görürüz. Kamera hareket ettiğinde yüksel bir çatırdama sesi çıkar ve bunu bastırmanın tek yolu da, kamerayı ses geçirmeyen, cam pencereli bir odaya koymaktır. Kameranın yerini değiştirmek demek, odanın yerini değiştirmek demektir ve bu da zaman ve para açısından pahalıya patlar. Ancak Méliès'in uğraşmak zorunda olmadığı başka bir faktör daha vardı. O da, yine o zihinsel setti. Sahne metotlarına bağlı olan pek çok eski yönetmen, yeni bir şeyler yaratamaz hale geldiklerini fark etmiştir.

nın yapımcılarının yaptıkları gibi) Oboler, kalabalık bir kitlenin kulaklarının duyduğu en şoke edici efektleri yaratmak için, zihninin korkunçluğa ve pesimistliğe olan doğal yatkınlığını kullanabilmiştir. Günümüzde televizyondaki şiddet açıkça kınanmakta ve büyük ölçüde imha edilmektedir en azından *Untouchables, Peter Gunn* ve *Thriller* gibi programların, lanet olası altmışlardaki standartları tarafından), çünkü bunun büyük bir kısmı hayli belirgin bir şiddeti yansıtmaktadır. Kanın oluk oluk aktığını görürüz; bu da, iletişim aracının doğasında vardır ve onun gerçeklik setinin bir parçasıdır.

Oboler, tonla kan ve şiddet kullanmıştır, ancak bunların büyük bir kısmı üstü kapalı bir şekilde sunulmuştur. Gerçek korku kameranın önünde değil, zihnin beyaz perdesinde canlanır. Bunun muhtemelen en iyi örneği, Don Martin tipi bir isme sahip olan bir Oboler yapıtında mevcuttur: "A Day at the Dentist's".

Hikâye başladığında, oyunun "kahramanı" olan dişçi, o günün sonunda muayenehanesini kapatmaktadır. Hemşire gelir ve Fred Houseman adında bir hastası daha olduğunu söyler.

"Acil olduğunu söylüyor," der kadın.

"Houseman mı?" diye bağırır dişçi.

"Evet."

"Fred?"

"Evet, onu tanıyor musunuz?"

"Hayır, ah hayır," der dişçi, kayıtsız bir şekilde.

Anlaşılan o ki, Houseman'ın eski dişçisi Dr. Charles, onu "eli hafif" bir doktor olarak tanıttığı ve eski bir güreşçi ve futbolcu olmasına rağmen dişçiden çok korktuğu için gelmiştir (çoğumuzun korktuğu gibi... Ve Oboler bunu çok da iyi bilir).

Houseman ilk huzursuzluğunu, doktor onu dişçi koltuğuna bağladığında yaşar. Karşı çıkar. Doktor, sakin ve kusursuz bir şekilde mantıklı bir sesle ona (Ah, o sesin ardındaki mantıktan nasıl da şüphe duyarız ama! Sonuçta, kim tehlikeli bir manyaktan

daha mantıklı konuşabilir ki?): "Acıyı önlemek için, kesinlikle hiç hareket etmemeniz gerekiyor," der.

Bir duraksama olur ve sonra kayışların bağlandığını duyarız.

Sıkıca.

"İşte oldu," der dişçi yatıştırıcı bir sesle. "Sıcağı bulmuş böcek kadar rahatsın. Aslında seni böyle tarif etmek çok garip oldu değil mi? Hiç de böcek gibi değilsin, değil mi? Sende tam bir çapkın tipi var, değil mi?"

Eyvah, içimizdeki korku manyağı küçük adam uyanıyor. İşler Fred Houseman için hiç de iyi görünmüyor. Hem de hiç.

Durum gerçekten kötüdür. Hâlâ o sakin, inanılmaz mantıklı ses tonuyla konuşan doktor, Houseman'a "çapkın" demeye devam etmektedir. Anlaşılan o ki, Houseman sonradan bu dişçiyle evlenen kızın hayatını karartmıştır. Kasabanın bir ucundan diğerine kadar her yerde adını karalamıştır. Dişçi, Dr. Charles'ın, Houseman'ın her zaman gittiği dişçi olduğunu öğrenir, Houseman'ın er ya da geç geri geleceğinden emin olduğu için Charles'ın işini, para karşılığında satın alır. Onun, "eli hafif dişçiye" döneceğinden emindir.

Ve Houseman dışarıda beklerken yeni dişçisi de dişçi koltuğuna kayışlar yerleştirmektedir.

Sadece Fred Houseman'a özel olarak.

Tüm bunlar, tabii ki, başından itibaren gerçeklikten uzaklaşmıştır (Öte yandan, aynısı *The Tempest [Fırtına]* için de söylenebilir. Bu edepsiz kıyaslamamı nasıl buldunuz?), ancak zihnimiz bu önemli bağlantıyı hiç mi hiç umursamaz ve tabii Oboler'ın da umrunda değildir. Tıpkı en iyi korku yazarları gibi, Oboler da yaratacağı etkiyi her şeyin üstünde tutar ve dinleyici üzerinde, tercihen, on kiloluk bir kalasla vurulmuş etkisi yaratmak ister. "A Day at the Dentist's"te de bunu başarıyla yapar.

"Ne yapacaksınız?" diye sorar Houseman korkuyla. Bu soğukkanlı, korkunç hikâyeyi dinlemeye başlayacak kadar saf ol-

duğumuz o andan itibaren aklımızı kurcalayan soruyu tekrarlayıp durur.

Dişçinin cevabı basit ve bir o kadar da korkunçtur. Daha ziyade korkunçtur çünkü zihnimizde, Oboler'ın en nihayetinde katılmayı reddettiği ve bizi, düşünmeye devam ettikçe havada asılı kalan sorularla baş başa bıraktığı, hiç de hoş olmayan bir seminer yaratır. Ve bu durumda çok da uzun süre düşünmek istemeyiz.

"Ciddi bir şey değil," diye cevap verir dişçi, düğmelerden birine basıp delgiyi çalıştırırken. "Ufak bir delik açacağım ve bu çapkının bir parçasını çekip çıkaracağım."

Fonda Houseman korkuyla nefesini tutup salya akıtırken delginin sesi artar, artar, artar ve sonunda kesilir. Son.

Tabii ki buradaki soru, dişçinin o deliği nereye açtığı ve "çapkının hangi parçasını çıkardığıdır". Bu, doğası gereği yalnızca radyonun son derece ikna edici bir şekilde ortaya atabildiği ve bu kadar huzursuz edici bir şekilde cevapsız bırakabildiği bir sorudur. Ne olduğunu bize anlatmadığı için Oboler'dan bir parça nefret ederiz ve bunun en büyük sebebi, zihnimizde en korkunç ve iğrenç ihtimallerin canlanmasıdır.

Benim ilk tahminim, dişçinin o delgiyi Houseman'ın şakaklarında kullandığı ve onu, spontane bir beyin ameliyatıyla öldürdüğü yönündeydi.

Ancak sonradan, büyüdükçe ve Houseman'ın işlediği suçun doğasını daha iyi anladıkça, başka bir ihtimal daha ortaya çıkmadı. Çok daha iğrenç bir ihtimal.

Bugün bile, bu satırları yazarken merak ediyorum: O deli adam, o delgiyi nerede kullandı?

4

Yeter artık, kulaktan göze geçme vakti geldi. Ama şu an bulunduğumuz noktayı terk etmeden önce, muhtemelen zaten bildiğiniz bir şeyi size hatırlatmak isterim. *Inner Sanctum*'dan tutun da *Gangbusters*'a kadar, eski radyo programlarının çoğu kasetlere kaydedilerek saklanmıştır ve bu kayıtların kaliteleri, nostalji programlarında zaman zaman yayınlanan televizyon kineskolarının çoğundan daha iyidir. İnanamamazlık duygusunu askıya alma, televizyonun ve filmlerin yarattığı görsel setin etrafından dolaşma konusunda ne kadar başarılı olacağınızı görmek isterseniz, stokları sağlam olan herhangi bir müzik mağazasını ziyaret ederek başlayabilirsiniz. *Shwann*'ın konuşma kayıtları kataloğu bu konuda size epey yardımcı olabilir. Mahallenizdeki Record Mart'ın sahip olmadığı şeyleri sizin için getirtmekten mutluluk duyarlar. Ve yukarıda anlatılanlardan sonra Arch Oboler'a olan ilginiz arttıysa size ufak bir sır vereyim; Arch Oboler'ın yazıp yönettiği ve yapımcılığını üstlendiği *Drop Dead! An Exercise in Horror* (*Ani Ölüm! Korkunç Bir Egzersiz)* sizi memnun etmek için Capitol Records mağazalarında bekliyor (Capitol: SM-1763). Muhtemelen içinizi koca bir bardak buzlu çaydan daha fazla serinletecek bir yaz hikâyesi... Kırk küsur dakikalığına görsel setlerden kopmayı başarabilirseniz tabii.

– Altıncı Bölüm –

MODERN AMERİKAN KORKU FİLMİ – ANA METİN VE ALT METİN

Şu anda kendi kendinize şunu düşünüyor olabilirsiniz: Bu adam, 1950 ila 1980 yılları arasında çıkan tüm korku filmlerini, *The Exorcist*'ten tutun da *The Navy vs. the Night Monsters*'a *(Denizciler Gece Yaratıklarına Karşı)* kadar her şeyi tek bir bölümde özetleyebileceğini düşünüyorsa epey küstah biri olmalı.

Aslına bakarsanız, iki bölüm olacak ve hayır, bunu ne kadar istesem de, başarabileceğimi düşünmüyorum. Ama evet, bu konuya girmem bile biraz küstah olduğumu gösterir. Şanslıyım ki, konuyu görüntüde bir çeşit düzen ve tutarlılık yaratarak ele almanın pek çok geleneksel yolu var. Benim seçtiğim yöntemse, korku filmlerini ana metin ve alt metin olarak değerlendirmek.

Başlangıç olarak, sanırım, korku filmini bir sanat türü olarak ele aldığımız noktaları kısaca tekrar özetlemek yerinde olur. "Sanatı", bir kitlenin verdiğinden fazlasını aldığı yaratıcı bir iş olarak değerlendirirsek (sanatın liberal bir tanımı oldu bu evet, ama bu alanda fazla seçici olmak para kazandırmıyor), korku filminin çoğunlukla sunduğu sanatsal değer, hayallerimizdeki korkularla gerçekte yaşadığımız korkular arasında bir bağlantı kurabilmesidir. Daha önce de söyledim, tekrar söylüyorum; yalnızca az sayıda

korku filmi "sanat" kaygısıyla yapılır. Genel kaygı "kâr etmek"tir. Sanat, bilinçli olarak yaratılmaktan ziyade, tıpkı radyasyon saçan bir atom reaktörü gibi ortaya atılıverir.

Öte yandan, her korku filminin de "sanat" olduğunu iddia etmiyorum. Bir akşamüstü veya ne zaman isterseniz, Times Meydanı'ndaki Kırk İkinci Cadde'de şöyle bir yürüdüğünüzde *The Bloody Mutilators (Kafa Kesenler), The Female Butcher (Kasap Kadın), The Ghastly Ones* (bir kadının çift kollu bir bıçkıyla kıtır kıtır kesildiği ve iç organları yerlere dökülürken kameranın sabit durduğu bir sahneyle büyülendiğimiz, 1972 yapımı film) gibi isimleri olan filmlere denk gelirsiniz. Bunlar, sanattan birazcık bile nasibini almamış, sefil filmlerdir ve yalnızca, en yozlaşmış seyirci tipi bunun aksini iddia etmeye çalışır. Bunlar, Ara sıra Güney Amerika'dan sızdığı söylenen, o 8 veya 14 milimetrelik "yasadışı" korku filmlerinin sahnelenmiş versiyonları gibidir.

Bahsedilmesi gereken bir önemli nokta da, film yapımcısının korku filmi çekmeye karar verdiğinde aldığı o büyük risktir. Diğer yaratıcı alanlarda alınan tek risk, başarısız olmaktır. Mesela, Mike Nicholsun'ın *The Day of The Dolphin (Yunusların Günü)* adlı filminin "başarısız olduğunu" söyleyebiliriz, ancak filmin ardından kimse sokaklara çıkıp isyan etmemiş, anneler sinema önlerinde protesto yapmamıştır. Ama bir korku hikâyesi başarısız olduğunda acı verici saçmalıklara ve sefil bir porno-şiddet dalgasına maruz kalır.

"Sanat"ın tamamen ortadan kalktığı ve korkunun sömürülmeye başladığı bazı filmler vardır ve bu filmler, bu alanda dikkat çekici başarılara sahip olurlar. *Teksas Katliamı* da bu filmlerden biridir. Film, Tobe Hooper'ın ellerinde benim bahsettiğim sanat tanımına uygun bir hale gelmiştir ve beni, bu ülkede istediğiniz mahkemeye çıkarın, bu filmin sosyal bir değere sahip olduğuna tanıklık ederim. Ama bunu *The Ghasitly Ones* filmi için yapmam. Bir testere ve bir bıçkı arasında yetmiş milyon ışık yılı kadar

fark var. *Teksas Katliamı*'nda Hooper, bilinçli ve zevkli bir şekilde zekâsını ortaya koymuştur. *The Ghasitly Ones* ise, ellerine kamera tutuşturulmuş birkaç moronun işidir.[1]

Eğer bu tartışmanın düzenini korumak istiyorsam, o zaman sanatsal ve sosyal değerlerin önemine geri dönüp duracağım demektir. Korku filmleri bir sosyal değere sahipse, bunun sebebi gerçek ve hayal ürünü arasında bağlantı kurabilme yetisidir (bir alt metin yaratabilme yetisi.) Ve bu filmler, büyük kitlelere hitap ettikleri için sundukları alt metinler de bir kültüre etki eder.

Pek çok durumda (özellikle ellilerde ve yetmişlerin başlarında) ifade edilen tüm korkular sosyopolitiktir, bu da Don Siegel'ın *Mezar Hırsızları* ve William Friedkin'in *The Exorcist* filmleri gibi filmlerine, çılgıncasına ikna edici bir belgesel havası verir. Korku filmleri, çok çeşitli sosyolpolitik konulara eğildiklerinde (tabloid makalesi görevi gören bir B-filmi) toplum olarak, geceleri bizi huzursuz eden düşünceleri sıra dışı bir şekilde doğru tahlil eden bir barometre görevi görürler.

Ancak korku filmleri her zaman sosyal veya politik konularda üstü kapalı yorumlar yapmazlar (Cronenberg'in *The Brood* filminin, bir ailenin parçalanışını yorumlaması veya *They Came From Within* filminin, Erica Jong'un "dırdırsız seks" dediği şeyin, yamyamlıkla ilgili yan etkilerine mercek tutması gibi). Korku filmi çoğunlukla daha derinlere iner ve hepimizin başa çıkmak zorunda olduğumuz, derinlerde yatan o köklü korkuları (basınç noktalarını yani) bulmaya çalışır. Bu, bütün olaya bir tür evrensellik katar ve çok daha gerçek bir sanatın ortaya çıkmasını sağ-

1 İnce bir buzun üzerinde başarıyla bir kez kayabilmiş bir film yapımcısının, aynı başarıyı tekrar etmesi garanti değildir. Hooper'ın içindeki yetenek, ikinci filmi *Eaten Alive'ı (Krokodil), The Bloody Mutilators (Kafa Kesenler)* seviyesine düşmekten kurtarmış olsa da, film yine de hayal kırıklığıdır. Sanat ve porno-teşhircilik arasındaki o gri bölgesini başarıyla hatta muhteşem bir şekilde, keşfettiğini ve o bölgeye tekrar tekrar girmesine rağmen hiçbir zaman yanlış adım atmadığını düşündüğüm tek yönetmen, Kanadalı yapımcı David Cronenberg'dir.

layabilir. Ayrıca, bana kalırsa bu, *The Exorcist* filminin (sosyal bir korku filmidir) o dönemde çok daha farklı sosyal korkularla (ağzı bozuk gençlerden ziyade, bombalar patlatan radikallerden endişe ediyorlardı) boğuşmakta olan Batı Almanya'da gösterime girdiğinde vasat bir sonuç alması ve *Dawn of the Dead* filmininse çılgın bir başarı yakalamasının sebeplerini açıklar.

İkinci korku filmi tipi, bir tabloiddeki serbest kürsü sayfasından ziyade, Grimm Kardeşlerle daha çok ortak noktaya sahiptir. Masalsı bir B-filmidir. Bu film tipi, politik noktalara parmak basmak değil, belli başlı tabuları çiğneyerek bizi ölümüne korkutmak ister. Yani eğer benim sanatla ilgili fikrim doğruysa (aldığından daha fazlasını vermek açısından), bu film tipi, seyirci kitlesinin, bu tabuların ve korkuların neler olduğunu ve onların, insanları neden bu kadar huzursuz ettiğini anlamasına yardımcı olması sebebiyle seyirci için değerlidir.

Bu ikinci korku filmi tipinin iyi bir örneği, Robert Louis Stevenson'ın hikâyesinden uyarlanan ve başrollerini Karloff ile Lugosi'nin paylaştığı, RKO yapımı *The Body Snatcher (1945) (Beden Kemiricilerinin İstilası)* filmidir. Ve bu arada, filmin yapımcılığını, dostumuz Val Lewton üstlenmiştir.

Sanatın bir örneği olarak bakıldığında *The Body Snatcher,* kırklı yılların en iyi filmlerinden biridir. Ve bahsettiğimiz ikinci "sanatsal amaç" tabuları yıkmak açısından bakıldığındaysa, oldukça pozitif görünmektedir.

Sanırım, tamamen kişisel düzeyde baş etmek zorunda olduğumuz en büyük korkulardan birinin, ölüm korkusu olduğu konusunda hemfikirizdir. Eski dostumuz ölüm olmasaydı, korku filmlerinin hali fena olurdu. Doğal olarak, "iyi ölümler" ve "kötü ölümler" vardır. Çoğumuz, seksen yaşımızda, uykumuzda huzurla ölmeyi (tercihen iyi bir akşam yemeği, iyi bir şişe şarap ve gerçekten iyi bir sevişmenin ardından) tercih ederiz ama yalnızca çok

azımız, alnımıza motor yağı damlarken, bir araba kaldıracı altında yavaş yavaş ezilerek ölmenin nasıl bir şey olduğunu merak eder.

Korku filmlerinin çoğu en iyi etkileri hep bu kötü ölümlerden yola çıkarak elde eder *The Abominable Dr. Phibes* (*Korkunç Doktor Phibes)* filminde Phibes'in, kurbanlarını Mısır Belaları'nı kullanarak teker teker öldürmesi gibi. Hatta daha modern ve *Batman* çizgi romanlarının başarılı günlerine yakışacak aletler kullanarak). *Horrors of The Black Museum* (*Kara Müzenin Dehşeti)* filmindeki o ölümcül dürbünleri kim unutabilir ki mesela? Bu dürbünlerin içlerinde yaylı bir sistemle tetiklenen, on beş santimetrelik sivri çubuklar bulunur ki kurban dürbünleri gözlerine dayayıp odağı ayarlamaya çalıştığında...

Diğer filmler, korkuyu yalnızca ölümden ve ölümden sonraki çürümeden yola çıkarak yaratır. Gençlik, sağlık ve güzellik ürünlerine bu kadar büyük bir yer verilen bir toplumda (ve bana öyle geliyor ki; bu durumda güzelliği tanımlayan şey gençlik ve güzellik zaten) ölüm ve ölümden sonraki çürüme, kaçınılmaz olarak korkunçlaşıyor ve kaçınılmaz olarak tabu haline geliyor. Eğer hemfikir değilseniz, ikinci sınıf öğrencilerinin polis merkezi, itfaiye merkezi ve en yakın McDonalds gibi yerleri ziyaret ederken, yerel bir cenaze evini neden ziyaret etmediklerini sorun kendinize. Cenaze evi ve McDonalds ikilisi, turun önemli anları olarak bir araya geldiklerinde, McCeset'i hayalinizde canlandırmanız hiç de zor olmayacaktır. Korkuya nispeten daha yatkın olduğum anlarda bunu canlandırmak benim için zor değil mesela.

Ama hayır, cenaze evi bir tabudur. Cenaze levazımatçıları, "girilmesi yasak" olan odalarda tüm gizli kozmetik ve ceset koruma büyülerini yapan modern rahiplerdir. Peki cesetlerin saçlarını kim yıkar? Sevgili merhumlarımızın el ve ayak tırnakları son bir kez kesilir mi? Cesetlerin ayakkabıları olmadan gömüldükleri doğru mudur? Bir mermi yarası nasıl tıkanır ve kamufle edilir? Dayak izleri nasıl saklanır?

Tüm bu soruların cevapları bulunabilir, ancak genel olarak bilinen gerçekler değildirler. Ve eğer bu soruların cevaplarının, bilgi dağarcığınızda bulunmasını isterseniz, insanlar sizin biraz tuhaf olduğunuzu düşünür. Biliyorum, çünkü ölmüş olan oğlunu hayatta döndürmeye çalışan bir babayla ilgili yazdığım, yakında basılacak olan bir romanın araştırma safhası için cenazelerle ilgili yığınla kaynak toplamıştım ve neden *The Funeral: Vestige or Value?* (*Cenaze: Kayıp Mı, Değer Mi?)* diye bir şey okuduğumu merak eden insanların tuhaf bakışlarına çokça maruz kalmıştım.

Ancak bu, insanların, bir cenaze evinin kilitli kapıları ardında neler olup bittiğini veya yas tutan yakınlar mekânı terk ettiğinde veya ay karanlığında mezarlıkta neler olduğunu merak etmedikleri anlamına gelmiyor. *The Body Snatcher,* doğaüstü bir hikâye değildir ve seyirciye de o şekilde tanıtılmamıştır. Bu film (altmışlı yılların tuhaf belgeseli *Mondo Cane* gibi), "soluk bedenlerin" ötesine uzanan, tabu sınırı çizgisini geçen bir filmdir.

"Mezarlıklar yağmalanıyor, çocuklar bedenleri kesilip incelensin diye öldürülüyor!" yazıyordu filmin afişinde. "Eski ameliyatların karanlık günlerine dair akıl almaz gerçekler ve OLAYLAR, BUGÜNE KADAR EKRANA GELMİŞ EN TÜYLER ÜRPERTİCİ ŞEKİLDE DEŞİFRE OLUYOR!" (Bu cümlenin tamamı, bir mezar taşının üzerine yazılmıştır.)

Ancak film afişi bununla da kalmaz; tabu çizgisinin yerini belirtmek ve herkesin, bu yasak topraklara girecek kadar cesur olmayabileceğini iddia etmek için iyice ileri gider: "CESARETİNİZ VARSA TALAN EDİLEN MEZARLARI GÖRÜN! YAĞMALANMIŞ KEFENLER! DELİK DEŞİK CESETLER! GECE YARISI CİNAYETLERİ! CESETLERLE YAPILAN ŞANTAJ! SİNSİCE DOLAŞAN HORTLAKLAR! ÇILGIN BİR İNTİKAM! ÖLÜMÜN GİZEMİ! Sizi Uyarmadığımızı Söylemeyin!"

Bunların hepsi kulağa çok hoş ve aliterasyonlu geliyor, değil mi?

2

Bu "huzursuzluk verici bölgeler" (politik-sosyal-kültürel ve daha mitik, masalsı bölgeler) üst üste binme eğilimi gösterirler ve tabii ki, iyi bir korku filmi, mümkün olduğunca fazla noktaya basınç uygular. *They Came From Within* (*Ürpertiler*) filmi bir açıdan hafifmeşreplikle ilgiliyken diğer yandan da, kapınızdaki mektup aralığından bir sülük çıksa ve yüzünüze yapışsa ne hissedeceğinizi sorgular. Bu iki huzursuzluk verici alan kesinlikle birbirinin aynısı değildir.

Ancak madem konumuz ölüm ve çürüme, o zaman bu huzursuzluk verici alanları başarıyla kullanan bazı filmlere göz atabiliriz. Bunun birinci örneği tabii ki, *Night of the Living Dead* filmidir. Bu filmde hayatımızın son safhalarına dair duyduğumuz korkunun üzerine o kadar yoğun bir şekilde gidilir ki, birçok yerde seyirci kitleleri filmi neredeyse katlanılmaz bulmuştur. Bu film, diğer bazı tabuları da yıkar. Bir sahnede küçük bir kız, annesini bir bahçe küreğiyle öldürür ve sonra onu yemeye başlar. Tabu yıkmak demişken, bunu nasıl buldunuz? Ancak film, başladığı nokta çevresinde dönüp durur ve filmdeki anahtar kelime "yaşayan" değil, "ölü"dür.

Filmin başlarında erkek kardeşiyle birlikte, ölen annelerinin mezarına çiçek bırakmak için gittiği mezarlığın ortasında bir zombi tarafından öldürülmekten son anda kurtulan (kardeşi o kadar şanslı değilmiş) kadın başrol kahramanı ıssız bir çiftliğe düşer. Etrafa bakınırken bir şeylerin damladığını duyar. Damlalar, damla-

lar... Merdivenlerden yukarı çıkar, bir şey görür ve çığlık atmaya başlar ve kamera, haftalardır çürümekte olan bir ceset kafasını gösterir. Bu, şoke edici ve hafızalara kazınan bir sahnedir. Sonra, bir hükümet görevlisi, kapana kısılmış bir şekilde olan biteni seyreden insanlara, hoşlarına gitse de gitmese de (söyleneni yaparlarsa tabuları yıkmış olacaklardır çünkü) ölülerini yakmaları gerektiğini, onları gazoline batırıp ateşe vermeleri gerektiğini söyler. Sonrasında bir kasaba şerifi, tabuları bu denli yıkmaktan ötürü içimizde duyduğumu huzursuzluk hissini dile getirir. Bir muhabirin sorusunu şöyle yanıtlar: "Ah, öldüler. Hepsi mahvoldu!"

İyi bir korku filmi yönetmeni farkında olmadan saçmalamamak adına, tabu sınırının nerede olduğunu açıkça hissedebilmeli ve bu sınırın ötesindeki kırsal bölgelerde nasıl bir durumun hâkim olduğuna dair sağlam bir anlayışı olmalıdır. *Night of the Living Dead* filminde George Romero pek çok enstrümandan faydalanır ve bu enstrümanların hepsini de gerçek bir virtüöz gibi kullanır. Bu filmdeki ağır şiddet içeren sahnelerle ilgili çok fazla şey söylenmiştir, ancak filmin en korkunç anlarından biri, başroldeki kadının kardeşinin, hâlâ ellerinde olan sürücü eldivenleriyle tekrar ortaya çıktığı ve o tek bir amacı olan, doymak bilmez ölülerin aptal hareketleriyle kız kardeşini yakalamaya çalıştığı sahnedir. Film, tıpkı devam filmi olan *Dawn of the Dead* gibi fazlasıyla şiddet içerir, ancak bu şiddetin de kendine göre bir mantığı vardır ve belirtmek isterim ki, korku türünde ahlağın ortaya konması için mantık çok büyük bir öneme sahiptir.

Hitchcock'un *Psycho* filmindeki en korkunç sahne, Vera Miles'ın kilerdeki sandalyeye dokunduğu, sandalyenin döndüğü ve Norman'ın annesinin, boş göz çukurlarının öylece baktığı, kurumuş ve pörsümüş cesedinin sonunda göründüğü sahnedir. Ölmekle kalmamış, Norman'ın ofisini süsleyen o kuşlardan biriymişçesine içi doldurulmuştur. Bunun ardından Norman'ın

makyajlı ve kadın elbisesiyle gelmesiyse neredeyse ani bir düşüş yaratır.

AIP yapımı *The Pit and the Pendulum* (*Dehşet Saati*) filmindeyse, kötü ölümün bir başka, muhtemelen en kötü yüzünü görürüz. Vincent Price ve yandaşları, bir kazma ve kürek kullanarak bir mezarın taşlarını kırıp içeri girer. Orada yatan kadının, Vincent'ın merhum karısının, canlı canlı gömüldüğünü fark ederler. Bir saniyeliğine kamera, kadının işkence görmüş, korkudan ağzı açık bir şekilde kaskatı kesilmiş suratını, kocaman açılmış gözlerini, pençe gibi gerilmiş parmaklarını ve gerilmiş ve grileşmiş derisini görürler. Hammer filmlerinin ardından bu, bence, 1960 sonrası korku filmlerindeki en önemli anlardan biridir. Seyirciyi dehşete düşürme çabasının geri dönüşünün ve bunu yapmak için de, elden gelen tüm imkânları kullanma niyetinin sinyallerini verir.

Başka çok sayıda örnek vardır. Gece yarısı mezarlıklarda sinsice gezilmeyen ve bir mahzen kapısının levyeyle açılmadığı bir vampir filmi, eksik bir filmdir. John Badham'ın *Drakula* uyarlamasında çok az güzel sahne bulunur, ancak nispeten iyi sahnelerden biri, Van Helsing'in (Laurence Olivier) kızı Mina'nın mezarının boş olduğunu ve mezarın altında derinlere giden bir tünel olduğunu fark ettiği sahnedir.[2] Burası madenciliğin yoğun olduğu bir ülkedir ve bize, mezarlığın bulunduğu bayırın, tünellerle delik deşik edildiği anlatılır. Van Helsing yine de tünelden aşağı iner ve filmin en güzel geçidi önümüzde uzanır (Henry Kuttner'ın

2 Haklı bir şaşkınlıkla "Van Helsing'in kızı mı?" dediğinizi duyabiliyorum. Evet, öyle. Stoker'ın romanına aşina olan okurlar, Badham'ın filminde (ve bu filmden uyarlanan tiyatro oyununda) romandan farklı bir sürü şeyin yapıldığını göreceklerdir. Hikâyenin mantığı açısından, bu olay örgüsü ve karakter ilişkileri değişiklikleri işe yarar gibi görünmektedir. Peki ama amacı nedir? Yapılan bu değişiklikler, Badham'ım Kont'la veya genel olarak vampir mitiyle alakalı yeni bir mesaj vermesine sebep olmamıştır ve bana göre tüm bu değişikliklerin tutarlı birer sebebi yoktur. Çoğu zaman yapmak zorunda olduğumuz gibi omuzlarımızı silker ve "Şov dünyası işte," deriz.

o klasik hikâyesi *The Graveyard Rats*'ini anımsatacak şekilde klostrofobik ve sürünmeli bir tünel, Van Helsing bir su birikintisinin önünde bir saniyeliğine durur ve arkasından, kendisini öpmesi için yalvaran kızının sesi gelir. Gözleri doğal olmayan bir şekilde parlamaktadır ve üzerinde hâlâ kefeni vardır. Etleri hastalıklı yeşil bir renge bürünmüştür ve yerin altındaki o tünelde ayağa kalkmış, kıyameti anlatan bir tablodan fırlamış gibi süzülmektedir. O an Badham bizi yalnızca tabuları yıkmaya davet etmiyor, adeta o sınırın ötesine ve çürümekte olan cesedin kollarına itiyor. Ceset normalde olacağından daha korkunç bir şekle sokulmuştur; çünkü bu kadın hayattayken Amerikan güzellik standartlarına mükemmel uymaktadır. Yani, genç ve sağlıklıdır. Bu sadece bir anlık bir görüntüdür ve filmde buna denk olabilecek başka bir sahne yoktur, ancak bu sahnenin etkisi devam ettiği süre boyunca başarılı bir etkidir.

3

"İncil'i düzyazı okumuş olmak için okumayacaksın," der W. H. Auden, başarılı sahnelerinden birinde. Umarım ben de korku filmleri hakkında yaptığımız bu küçük ve dostça tartışma sırasında bu tip bir hatadan kaçınmayı başarabilirim. İlerleyen sayfaların bir kısmında, 1950-1980 arası döneme ait bazı film gruplarını, daha önce tartıştığımız bağlantı noktaları açısından incelemek istiyorum. Barındırdıkları alt metinlerle, en büyük korkularımıza (sosyal, ekonomik, kültürel, politik) hitap ediyor gibi görünen bu filmlerden bazıları ve sonra da, tüm kültürlerde var olan ve bölgeden bölgeye yalnızca ufak değişiklikler gösteren evrensel korkulara değinen filmler hakkında konuşacağız. Sonra aynı şeyi bazı kitap ve hikâyeler için yapacağız, ancak umuyorum ki bunu yaptıktan sonra, ortaya koydukları şeyler sebebiyle değil, yalnızca kendileri olarak var oldukları için bu türün harika örnekleri olan bazı kitap ve filmleri hep birlikte takdir ederek yolumuza devam edebiliriz. Altın yumurtalarını nasıl yumurtladığını öğrenmek için tavuğu kesmemeye (tüm lise İngilizce öğretmenlerinin ve üniversitede, sınıfta uyumanıza sebep olan tüm İngilizce profesörlerinin üzerine atabileceğiniz cerrahi bir suç) veya İncil'i düzyazı okumuş olmak için okumamaya çalışacağız.

Analiz, düşünsel değerlendirmeler yapmak için harika bir araçtır, ancak herhangi bir noktada, Roger Corman'ın kültürel inançları veya *The Day Mars Invaded the Earth* (*Mars'ın Dünyayı İşgal Ettiği Gün)* filminin sosyal imalarından bahsetmeye

başlarsam, kitabı kapatıp posta kutusuna atarak yayıncıya geri göndermekte ve paranızın iadesini talep etmekte özgürsünüz, seve seve kabul ederim. Diğer bir deyişle, işler derinleşmeye başladığında, bir İngilizce öğretmeni gibi davranarak tulumumu giyip olayın derinliklerine dalmak yerine, o alandan uzaklaşmak niyetindeyim.

Devam edelim.

4

"Gerçek" korkularla ilgili tartışmamıza bir sürü yerden başlayabiliriz, ancak gelin, eğlenceli olsun diye biraz alışılmadık bir noktadan başlayalım: Ekonomik bir kâbus olarak korku filmleri.

Roman ve hikâye türlerinde bir sürü ekonomik korku hikâyesi vardır, ancak bunların çok azında doğaüstü içerikler bulunur. Akla *The Crash of '79* romanının yanında, *The Money Wolves, The Big Company Look* gibi kitaplar ve Frank Norris'in harika romanı *McTeague* gelir. Bu bağlamda, *The Amityville Horror (Dehşet Sokağı)* filmini de tartışmak istiyorum. Başka örnekler de vardır tabii ama bu örnek, bir başka fikri daha anlatmak için tek başına yeterli olacaktır diye düşünüyorum. O da korku türünün son derece esnek, son derece uyarlanabilir ve son derece faydalı olduğu fikri. Yazar veya film yapımcısı korku türünü kilitli kapıları açacak bir levye veya kapı mandallarını gevşetecek ufak bir araç olarak kullanabilir. Korku türü, ardında korkuların saklandığı her kapının kilidini açmak için kullanılabilir ve *Amityville Horror* da bunun için mükemmel bir örnektir.

Amerika'nın izole bölgelerinde, James Brolin ve Margot Kidder'ın başrollerini paylaştığı ve sözüm ona gerçek bir hikâyeye dayanan (merhum Jay Anson'ın aynı isimli kitabına dayanarak çekilmiştir) bu filmi bilmeyen birileri olabilir. "Sözüm ona" diyorum çünkü kitabın çıkışından bu yana, medyadaki haberlerde "uydurma!" nidaları yükselmektedir ve film çıktığından beri de bu nidalar tekrar duyulmaya başlamış, film de eleştirmenler ta-

rafından epeyce topa tutulmuştur. Eleştirmenlerin yorumlarına rağmen, *Amityville Horror,* 1979'un en yüksek kâr elde eden filmleri listesine rahatlıkla girmiştir.

Sizin için pek bir şey fark etmiyorsa eğer, hikâyenin doğruluğu veya yanlışlığını tartışmaya hemen girişmesem de olur, ancak bu konuda bazı kesin fikirlerim var. Lutz ailesinin yaşadığı evin gerçekten lanetli olup olmadığı, tartışmamızın mevcut bağlamında pek de önem teşkil etmiyor. Sonuçta tüm filmler gerçek hikâyelere dayansalar bile, kurgu ürünüdür. Joseph Wambaugh'un *The Onion Field* romanının, son derece başarılı olan film uyarlaması, "*Bu Gerçek Bir Hikâyedir*" mesajıyla başlar ama öyle değildir. Sinema bunu da kurgulamıştır ve bunun olmasını önlemek imkânsızdır. Ian Campbell adında bir polis memurunun o soğan tarlasında gerçekten öldürüldüğünü ve ortağı Karl Hettinger'ın kaçmayı başardığını biliyoruz, ancak bundan şüphe duyuyorsak, bir kütüphaneye gidip bir mikrofilm okuyucu sayesinde eski gazete haberini okuyabiliriz. Campbell'ın cesedinin polis kayıtlarındaki fotoğraflarına bakalım, tanıklarla konuşalım. Ancak yine de, iki küçük kabadayı Ian Campbell'ı havaya uçururken veya Hettinger, alışveriş merkezlerinden bir şeyler çalıp koltuk altlarına sıkıştırarak oradan uzaklaşırken etrafta kameraların dönüp durmadığını biliyoruz. Filmler kurguyu, suyun buharı meydana getirdiği gibi, korku filmlerinin sanatı ortaya çıkarması gibi bir yan ürün olarak ortaya çıkarırlar.

Eğer *Amityville Horror*'ın kitabını tartışacak olsaydık (yapmayacağız öyle bir şey, rahat olun) öncelikle, tartıştığımız şeyin bir kurgu olup olmadığına karar vermemiz gerekirdi. Ancak konumuz film olduğunda bunun hiçbir önemi yok çünkü neresinden bakarsanız bakın kurgu.

O yüzden, gelin *Amityville Horror*'a, "gerçek" veya "hayal ürünü" olup olmadığına takılmadan, yalnızca bir hikâye olarak bakalım. Bu, pek çok korku hikâyesi gibi basit ve oldukça açık bir

hikâyedir. İki veya üç çocuk sahibi (Cathy Lutz'un, önceki evliliğinden de bir çocuğu vardır), genç bir çift olan Lutzlar, Amityville'de bir ev satın alırlar. Onlar evi satın almadan önce, genç bir adam, "kafasındaki seslerin" isteği doğrultusunda tüm ailesini öldürür. Bu sebeple Lutzlar evi oldukça ucuza alırlar. Ancak çok geçmeden bu paranın ev için fazla bile olduğunu fark ederler çünkü ev perilidir. Evde kendini gösteren şeyler arasında tuvaletlerden fokurdayarak çıkan siyah ve yapışkan bir madde (ve olaylar henüz bitmeden, bu yapışkan madde duvarlardan ve merdivenlerden de akmaya başlar), sineklerle dolu bir oda, kendi kendine sallanan bir sandalye ve kilerde, köpeğin, duvar dibini durmaksızın eşelemesine sebep olan bir şey vardır. Pencerelerden biri, küçük çocuğun parmaklarının üzerine kapanır. Küçük kız, gerçekten orada olduğu anlaşılan "görünmez bir arkadaş" edinir. Gecenin üçünde pencerenin dışında parlayan gözler ve bunun gibi şeyler görünür.

Seyircinin bakış açısından bunların en kötüsü, Lutz'un (James Brolin) karısını (Margot Kidder) sevmekten vazgeçmesi ve baltasıyla anlam yüklü bir ilişki yaşamaya başlamasıdır. Olaylar sona ermeden önce, adamın yalnızca odun kesmekten daha fazlasına hazırlandığı sonucuna yönlendiriliriz.

Bir yazarın söylediği bir sözü geri alması kötü bir şeydir, ancak ben yine de öyle yapacağım. 1979 yılının sonunda, *Rolling Stone* dergisine filmlerle ilgili bir makale yazdım ve o makalede, *Amityville Horror*'a gereksiz bir şekilde yüklendiğimi düşünüyorum. Hikâyenin aptal bir hikâye olduğunu, ki gerçekten öyle basit ve fazla şeffaf olduğunu söyledim ki bu da doğru (*The Boston Phoenix* film eleştirmeni David Chute, son derece haklı bir şekilde, bu filmi "Amityville Saçmalığı" olarak adlandırmıştı), ancak söylentilerle esas noktayı kaçırmıştım ve hayatı boyunca korku hayranı olmuş biri olarak, benim bunu fark etmem gerekirdi. Aptal, basit ve şeffaf, Kanca'nın hikâyesini tarif etmek için de son

derece uygun kelimelerdir, ancak bu, hikâyenin zamana meydan okuyan bir klasik olduğu gerçeğini değiştirmez. Aslına bakarsanız, bu kelimeler belki de o hikâyenin, neden kendi türünde bir klasik olduğunu açıklamak için epey işe yarayabilir.

Filmdeki dikkat dağıtıcı unsurlar çıkarılırsa (kusan rahibe, kırk küsur yıldır rahiplik yapan Rod Steiger'ın, şeytanın varlığını keşfettiğinde yüzsüzce, abartılı bir şekilde rol yapması ve Margot Kidder'ın –kesinlikle pejmürde değil!– bikini altı ve tek bacağına geçirdiği uzun, beyaz çorabıyla jimnastik yapması), *Amityville Horror* kamp ateşi başında anlatılması gereken hikâyelerin mükemmel bir örneği haline gelebilir. Anlatan kişinin tek yapması gereken şey, açıklanamayan olayları sırasını bozmadan anlatmaktır. Bu şekilde korkuyu tam olarak tırmandırabilir. Bu şekilde yapıldığında hikâye tıpkı mayanın doğru ısıda pişen malzemelerin içine tam zamanında koyulması halinde ekmeğin kabarması gibi görevini yerine getirir.

Sanırım, filmi bir Batı Maine sinemasında ikinci kez izleyinceye kadar, ne kadar etkili olduğunu kavrayamamıştım. Film sırasında biraz gülenler oldu, ama kimse filmi yuhalamadı ve fazla çığlık atan da olmadı. Seyirciler filmi yalnızca izlemekle kalmıyor, aynı zamanda inceliyor gibi görünüyorlardı. Hepsi derin bir sessizlik içinde yerlerinde oturmuş, filmi sindirmeye çalışıyordu. Seyircilerin korku filmlerinde görmeye alıştığım diğer seyircilere kıyasla daha yaşlı olduklarını fark ettim; sanırım ortalama olarak otuz sekiz ila kırk iki yaşları arasındaydılar. Yüzlerinde bir ışık, heyecan ve parıltı vardı. Salondan çıkarken heyecanlı bir biçimde filmi tartışıyorlardı. Gözlemlediğim bu tepki (filmin sunduğu şeylere bakıldığında bu tepki biraz garip görünüyordu) filmi yeniden değerlendirme vaktinin geldiğini düşünmeme sebep oldu.

Bu noktada iki önemli unsur vardır: Birincisi, *Amityville Horror,* insanların bilinmeyene, basit ve karmaşadan uzak bir şekilde dokunmasına izin verir ve bu açıdan, başta *The Search For Bridey*

Murphy'nin (*Bridey Murphy'i Aramak)* ardından ortaya çıkan hipnoz/reenkarnasyon modası; ellili, altmışlı ve yetmişli yıllardaki uçan daire merakı; Ray Moody'nin *Life After Life* romanı; telepati ve geleceği görme gibi çılgın yeteneklere karşı duyulan büyük ilgi ve Castaneda'nın *Don Juan*'ının çok çeşitli ve renkli şekillerde duyurulması olmak üzere, kendisinden önceki tüm "modalar" kadar etkilidir. Basitlik sanatsal açıdan her zaman anlam ifade etmeyebilir, ancak hayal gücünün dar olduğu veya çok az çalıştırıldığı zihinler üzerinde büyük etkiler yaratır. *Amityville Horror,* oldukça temel düzeydeki bir perili ev hikâyesidir ve perili ev, en körelmiş zihinlerin bile zaman zaman üzerinde düşündükleri bir konsepttir. Çocukluk yıllarında kamp ateşi başında olsa bile.

İkinci noktaya geçmeden önce (ve söz veriyorum, sizi *Amityville Horror* ile daha fazla bunaltmayacağım) 1974 yapımı korku filmi *Phase IV* (*Dördüncü Aşama)* için yazılan bir eleştiriye şöyle bir göz atalım. *Phase IV,* Paramount tarafından yayınlanan ve başrollerinde Nigel Davenport ile Michael Murphy'nin oynadığı bir filmdir. Güneşte meydana gelen bir radyasyon patlamasının ardından ortaya çıkan zeki karıncaların dünyayı ele geçirmesini konu alır. Bu fikir muhtemelen, Poul Anderson'ın *Brain Wave* adlı kısa romanı ve 1954 yapımı *Them!* (*Onlar!)* filminin birleşiminden doğmuştur. *Them!* ve *Phase IV* filmlerinin ikisinde de benzer çöl sahneleri kullanılır ancak, *Them!* filminin en heyecanlı ve şiddetli sahnesi, Los Angeles'ın rögarlarında geçer. Şunu da eklemeliyim ki; sahneler ne kadar benzerse benzesin, bu iki film, yarattıkları atmosfer açısından birbirlerine hayli uzaktır. Alıntı yapmak istediğim *Phase IV* eleştirisi, *Castle of Frankenstein* dergisinin 24. sayısında yayımlanmış ve Paul Roen tarafından yazılmıştır.

Hitchcock'un üç büyük gerilim filminin açılışlarını tasarlayan, yaratıcı grafik sanatçısı Saul Bass'ın gerilim filmi yönetmenliğine soyunduğunu öğrenmek son derece sevindirici. İlk girişimiyse,

50'lerin bilimkurgusu ve 70'lerin ekolojik felaketler sonrası hayatta kalma temasının birleşimi olan *Phase IV*... Anlatım, her zaman mantıklı ve tutarlı ilerlemiyor, ancak *Phase IV* yine de, hayli yorucu bir gerilim egzersizi gibi. Davenport'u izlemek çok keyifli. Onun o havalı tarafsızlığı giderek yok olurken, ağır İngiliz aksanı film boyunca gücünden hiçbir şey kaybetmiyor. ...Bass'ın kullandığı görseller tam da ondan bekleyeceğiniz gibi çok yönlü, ancak renkler genellikle fazla parlak. Kehribar rengi ve yeşil, filmi domine eden renkler.

Bu, epey erken bir zamanda yayından kaldırılan ve "canavar dergilerinin" en iyisi olan *Castle of Frankenstein*'da görmeye alıştığımız türden, çok yönlü bir makaleydi. Makalenin vurguladığı nokta, burada, *Amityville Horror*'ın tamamen zıttı olan bir korku filminden bahsediyor olduğumuzdur. Bass'ın karıncaları büyük bile değildir. Onlar sadece birlikte hareket etmeye karar vermiş olan ufak böceklerdir. Film, gişede büyük bir başarı yakalamamıştı. Bense sonunda, 1976 yılında bir arabalı sinemada bu filmi izleme fırsatı buldum. Kendisinden çok daha kalitesiz olan bir filmle birlikte çifte gösterimde oynuyordu.

Gerçek bir korku hayranıysanız, bale takipçilerinin sahip olduğu türden bir entelektüelliğe sahip olup türün derinlikleri ve dokusunu hissedersiniz. Kulaklarınız da, gözlerinizle birlikte gelişir ve hassas kulaklarınız, kalitenin sesini her zaman seçebilir. Bir Waterford kristali vardır; kısa ve kalın görünmesine rağmen, vurulduğunda ince bir tını çıkarır. Bir de plastikten yapılma Çakmaktaşlar bardakları vardır. Dom Perignon'unuzu istediğinizden içebilirsiniz ama dostlarım, arada fark vardır.

Her neyse, *Phase IV* gişede başarısız olmuştur çünkü korku hayranı olmayan insanlar için inançsızlıklarını askıya almak zordur ve onlara göre, filmde olan biten pek de bir şey yoktur. *The Exorcist* filminde Linda Blair'in Max von Sydow'un suratına bezelye çorbası kusması gibi "büyük sahneler" yoktur. *Amityville*

Horror'ında James Brolin'in rüyasında, baltasıyla tüm ailesini öldürdüğünü görmesi gibi. Ancak Roen'in söylediği gibi, bu türün orijinal Waterford parçalarını seven biri (ve ne kadar çok olursa olsun, hiçbir zaman yetmez. Aslında, hiçbir alandaki iyi ürünler gözümüze yeterli görünmez değil mi?) *Phase IV*'de olup biten birçok şeyi görebilir. O ince tını oradadır, duyulabilir; müzikten sessizliğe, ürkütücü çöl görsellerinden Bass'ın akıcı kamerasına ve Michael Murphy'nin sessiz ve ölçülü anlatımına kadar pek çok şey fark edilir. Kulak bu tınıyı algılar ve kalp de tepki verir.

Tüm bunları tam tersi bir durum da söz konusu olabilir diye anlattım. Sürekli olarak "güzel" tınılar duymaya alışmış bir kulak (oda müziğinin ağırbaşlı melodileri gibi mesela) geleneksel country müziğin kemanlarını dinlediğinde berbat bir kakofoniden başka bir şey duymayabilir, ancak country müzik yine de oldukça iyidir. Demek istediğim, genel olarak sinemaseverler ve spesifik olarak korku filmi hayranları için *Repulsion, Perili Ev* ve *Fahrenheit 451* bazı insanlara bilimkurgu gibi görünebilir, ancak yine de okuyucunun kâbusudur ve *Phase IV* gibi yapıtları gördükten sonra, *Amityville Horror*'daki ufak cevherleri gözden kaçırmak kolay, hatta fazla kolay olabilir. Korku filmlerini gerçekten anlayabilmek abur cubur sevmeyi gerektirir. İleride daha detaylı açıklayacağımız bir fikir bu. Ancak şimdilik şu kadarını söyleyelim; bir sinemasever, abur cubura olan ilgisini kaybediyorsa bunun sorumlusu kendisidir ve ben ne zaman, New York seyircisinin bir korku filmiyle dalga geçtiğini sağdan soldan duysam, hemen gidip o filmi seyrederim. Birkaç hoş country keman tınısı duyarım, biraz kızarmış tavuk yerim ve o kadar heyecanlanırım ki, tıpkı burada yaptığım gibi metaforlar uydurmaya başlarım.

Bunların hepsi bizi, *Amityville Horror*'ın zembereğine getirir ve bu zembereğin bu şekilde çalışmasının sebebi, filmin alt metninde yatan ekonomik kaygılardır ve yönetmen Stuart Rosen-

berg, bu konunun sürekli olarak üstüne gider. O dönemin şartları düşünüldüğünde (%18 enflasyon, uçuk ev kredisi faizleri, galon başına 1 dolar 40 sente çıkmış benzin fiyatları) *The Exorcist* gibi, *Amityville Horror* da bundan daha iyi bir zamanda çıkamazdı.

Bu ekonomik kaygı, filmin en gerçek ve samimi drama sahnesinde ortaya çıkar. Yağmurlu bir akşamüstünde bulutların arasından sızan güneş ışığı gibi, saçmalıkların arasından sıyrılan ufak, kısa bir hikâyedir bu. Lutz ailesi, Cathy Lutz'un erkek kardeşinin (filmde, en fazla on yedi yaşında gibi görünmektedir) düğününe gitmek için hazırlanmaktadır. Sahne başladığında, tabii ki de Lanetli Ev'dedirler. Erkek kardeş, yemek şirketine vereceği 1500 doları kaybetmiştir ve anlaşılabilir bir şekilde, utanç ve panikten kıvranmaktadır.

Brolin, şirkete bir çek yazarak masrafı karşılayacağını söyler. Öyle de yapar ve sonrasında, dışarıda düğün kutlamaları tüm hızıyla devam ederken, yalnızca nakit kabul ettiğini söyleyen adamla, tuvalette alçak sesli bir tartışmaya girerek adama gözdağı verir. Düğünden sonra Lutz, kaybolan ve artık ona ait olan parayı bulmak için Lanetli Ev'deki oturma odasının altını üstüne getirir çünkü yemek şirketine yazdığı çeki karşılamanın tek yolu da bu paradır. Brolin'in yazdığı çek yüzde yüz naylon değildir tabii, ama onun çökmüş ve morarmış gözaltlarına baktığınızda, talihsiz kayınbiraderin elindekinden daha fazla paraya sahip olmadığını anlarsınız. O, kendi finansal sorunlarıyla boğuşan bir adamdır. Paraya dair tek ipucunu koltuğun altında bulur, o da üzerine 500$ ibaresi basılmış bir banka para bandıdır. Bant, sanki alay edermişçesine, halının üzerine öylece yatmaktadır. "Nerede bu?" diye bağırır Borlin, sinirden, hayal kırıklığından ve korkudan titreyen bir sesle. Bir anlığına, Waterford'un o belirgin tınısını duyarız. Veya inanılmaz gürültülü bir filmde bir anlığına müziği duymak gibi de diyebiliriz isterseniz.

Amityville Horror'ın başardığı her şeyin özetidir bu sahne. Bu sahnedeki imalar, Lanetli Ev'in yarattığı en belirgin etkiye parmak basar. Deneysel olarak en inkâr edilemez olanı da budur. Aynı zamanda bu ev, Lutz ailesini ekonomik olarak yavaş yavaş çökertmektedir. Bu filmin alt başlığı, çok rahat, "Suyunu Çeken Banka Hesabının Dehşeti" olabilir. Bu, tüm perili ev hikâyelerinin başladığı yerin daha sıkıcı bir yansımasıdır. "Çok ucuza satışta," der emlakçı kadın, kocaman, bilmiş bir gülümsemeyle. "Perili olduğu söyleniyor."

Lutzların aldığı ev kesinlikle çok ucuza satışa çıkmıştır. Bu noktada biraz fazla kısa bir başka iyi sahne var. Cathy kocasına kalabalık Katolik ailesinde, kendi evine sahip olan ilk kişi olacağını söyleyerek, "Hep kiracı olduk," der bu sahnede ama sonunda ev, onlara çok daha fazlasına mal olacaktır. Filmin sonunda ev, ciddi anlamda kendi kendini yıkmaya çalışıyor gibi görünmektedir. Pencereler kırılır, siyah yapışkan sıvı duvarlardan akmaya başlar, kiler merdivenleri çöker ve ben de tüm bunlar olurken kendimi, Lutz ailesinin dışarı sağ salim çıkıp çıkamayacağını değil de, sağlam bir ev sigortaları olup olmadığını merak ederken buldum.

Bu, tıkanmış bir tuvalet veya üst kattaki banyodan sızan suyun tavanda bıraktığı iz yüzünden ağlamış olan tüm kadınlara, karın ağırlığıyla çöken çatı olukları yüzünden giderek sinirlenen tüm erkeklere ve parmaklarını sıkıştırdığı kapı veya pencerenin kendisini avlamaya çalıştığını düşünen tüm çocuklara göre bir filmdir.

Korku açısından, *Amityville Horror* epey banaldir. Bira da öyledir ama bira içerek sarhoş olabilirsiniz.

"Faturaları düşünsene," diye sızlandı salonda arkamda oturan bir kadın. Ama düşündüklerinin, kendi faturaları olduğundan şüpheliyim. Eşeğin kulağını keserek küheylan olmak zaten imkânsızdır, ancak Rosenberg eşeğe en azından bir iki numara öğretmiştir ve bu da, insanların onu izlemeye gitmesinin asıl sebebidir.

5

Korku filmini politik bir fikir savaşı olarak ele alalım o zaman. *Earth vs. the Flying Saucers* ve Siegel'in *The Body Snatchers* uyarlaması gibi bu tipte birkaç filmden daha önce bahsetmiştik. Bunların ikisi de ellili yıllara aittir. Politik açıdan en iyi filmler hep bu dönemde çıkmış gibi görünüyor, ancak dönüp dolaşıp aynı noktaya geliyoruz; 1980 baharının en beklenmedik çıkışını yakalamış gibi görünen *The Changeling* filmi, Watergate ve hayaletlerin tuhaf bir kombinasyonudur.

Eğer filmler, kitlelerin gördüğü rüyalarsa ve bir film eleştirmenin dediği gibi film izlemek "gözleriniz açıkken rüya görmek"se ve eğer korku filmleri de kitlelerin gördüğü kâbuslarsa, o zaman ellilerde çıkan korku filmlerinin çoğu, Amerika'nın politik farklılıklar sonucu meydana gelebilecek bir nükleer kitle imhayı kabullenişini anlatıyor demektir.

O dönemde teknolojinin getirdiği huzursuzluklardan doğan filmleri (sözüm ona "dev böcek" filmleri de bunlara dahil), *Fail-Safe (Mutlak Savaş)* ve Ray Milland'ın zaman zaman ilginçleşen filmi *Panic In The Year Zero* (*Büyük Panik)* gibi filmleri elememiz gerekir. Bu filmler, Siegel'ın *Invasion of Body Snatchers* film gibi politik değildir. Bu filmde aklınıza gelen tüm politik düşmanları her köşe başında görebilirsiniz ve hepsi de uzaydan gelen kozalarla sembolize edilmiştir.

O döneme ait politik filmler sanırım, Christian Nyby'nin yönettiği ve yapımcılığını Howard Hawks'ın (filmin yönetmenliğin-

de de biraz parmağı olduğundan şüpheleniyor insan) üstlendiği 1951 yapımı *The Thing* filmiyle başlamıştır. Filmde Margaret Sheridan, Kenneth Tobey ve X Gezegeni'nden gelen, kan içen, havucumsu insanı canlandıran James Arness rol alır.

Film özetle şöyledir: Bir kutup karargâhındaki asker ve biliminsanları yakın zamanda bir meteorun düştüğü bir bölgede güçlü bir manyetik alanın oluştuğunu fark ederler. Bu manyetik alan grubun tüm elektronik alet edevatlarını havaya savuracak kadar kuvvetlidir. Sonra, radyasyon seviyesi normalin üzerine çıktığında fotoğraf çekmeye başlaması için ayarlanmış olan kamera, büyük bir hızla alçalıp yükselen ve dönen bir cismin fotoğraflarını çeker. Hareketleri bir meteor için fazla gariptir.

Bölgeye bir keşif gezisi düzenlenir ve bu gezi sonucunda buza gömülmüş bir uçan daire keşfedilir. İndiğinde inanılmaz bir sıcaklığa sahip olan uçan daire, buzları eriterek gömülmüş ve sonra, yalnızca kuyruğu dışarıda kalacak şekilde yeniden donmuştur (bu da, bütçesinin hayli yüksek olması muhtemel bir özel efekt grubunun işidir). Film boyunca beyinleri donmuş gibi davranan askerler, bir termitle buzu eritmeye çalışırken uzay gemisini tamamen yok ederler.

Ancak, geminin içindeki Arness kurtarılır ve buzdan bir bloğun içinde bulunan deney istasyonuna götürülür. Aslında yaratık olan Arness gözetim altındaki bir depo sundurmasının içine konur. Adamlardan biri yaratıktan o kadar korkmuştur ki, onun üzerine bir battaniye atar. Talihsiz adam! Açıkça görüldüğü üzere, şans yıldızları giderek kendisinden uzaklaşmaktadır, biyoritmi yavaşlamıştır ve zihnindeki manyetik kutuplar geçici olarak yer değiştirmiştir. Kullandığı, elektrikli bir battaniyedir ve mucizevi bir şekilde, kısa devre yapmadan buzu eritmiştir. Böylece yaratık kaçar ve eğlence başlar.

Eğlence, yaklaşık altmış dakika sonra yaratığın, biliminsanlarının kurduğu, elektrikli bir kaldırıma benzeyen bir şeyin üzerinde, orta ateşte kızarmasıyla son bulur. Olay yerindeki bir muhabir,

insanoğlunun, uzaylı istilacılara karşı ilk zaferini kazandığını dünyaya duyurur ve film, tıpkı yedi yıl sonra çıkan *The Blob* (*Büyüyen Canavar)* filminde olduğu gibi SON yazısıyla değil, koca bir soru işaretiyle sona erer.

The Thing belli ki küçük bir bütçeyle ve Carlos Clarens'in *Cat People* filmi gibi, sette çekilmiş küçük bir filmdir (*An Ilustrated History of the Horror Film* kitabında Carlos Clarens, bu filmi "samimi" olarak tanımlamıştı). Çeyrek asırdan uzun bir zaman sonra çıkacak olan *Alien* filmi gibi bu film de yarattığı en güçlü etkileri klostrofobi ve yabancı korkusuna dayanarak ortaya çıkarır. Bu iki duygu da, mitik ve "masalsı" alt metinlere sahip filmlere sakladığımız duygulardır,[3] ancak daha önce de belirttiğim gibi, en iyi korku filmleri, sizi pek çok farklı düzeyde korkutabilen filmlerdir ve *Alien* da, aynı zamanda politik düzeydeki korkuların üzerine gider. Bu filmin, taviz verme suçuna teşebbüs etme hakkını kendilerinde gören yumurta kafalarla veya düşüncesiz liberallerle (o dönemde bu iki tanımlamanın arasına bir eşittir işareti koyabilirdiniz) ilgili söyleyecek acımasız sözleri vardır.

Kenneth Tobey'nin ve askerlerden oluşan ekibinin varlığı bile, tek başına, filme militarist ve politik bir hava verir. O kutup karargâhının yalnızca kutup ışıklarının ortaya çıkışını veya buzullarının oluşumunu incelemek isteyen yumurta kafalar için kurulduğu yanılsamasına hiçbir zaman kapılmayız. Hayır, bu karargâh vergi sahiplerinin paralarını önemli işlere harcamak için de kurulmuştur. Uzak erken uyarı hattının, Amerika'nın ihtiyatlı ve ebedi vıdı vıdı vıdısının bir parçasıdır. Kumanda zincirinde biliminsanları Tobey'nin altında yer almaktadır. Sonuçta, diye fısıldar film seyirciye, bu fildişi

3 Bazıları yabancı korkusunun politik bir şey olduğunu söyler, fakat bu konuda bir tartışma yapılmalıdır. Bense bunu, evrensel bir duygu olarak tartışmayı tercih ediyorum, öyle olduğuna inanıyorum ve burada tartışmakta olduğumuz subliminal propagandanın dışında tutuyorum (en azından şimdilik).

kuledeki yumurta kafaların ne mal olduklarını biliyoruz, değil mi? Bir sürü fikirleri vardır, ama pratik bir adama ihtiyaç duyulduğunda hiçbir icraatları olmaz. Gerçekten, der film, iş icraata geldiğinde bu adamlar, elinde bir kutu kibrit olan bir çocuk kadar sorumluluk sahibidirler ancak. Mikroskopları ve teleskoplarıyla harika işler çıkarabilirler, ancak Amerika'nın ihtiyatlı ve ebedi vıdı vıdı vıdısını anlamak için Kenneth Tobey gibi bir adam gerekir.

The Thing, biliminsanını "taviz veren" rolüyle karşımıza çıkaran, ellili yıllara ait ilk filmdir. Aksi takdirde o canavar, Pandora'nın kutusunu açıp içindeki tüm iblisleri serbest bırakmaya niyetli olan, otuzlu yılların Mad Labs sahiplerinin aksine, cennet bahçesinin kapılarını aralayıp tüm iblislerin içeri doluşmasına sebep olacaktır. Ellili yılların tekno-korku filmlerindeki biliminsanlarına sürekli olarak çamur atılması alışkanlığı (ilerleme kaydeden, beyaz önlüklü tüm kadın ve erkek gruplarını ters yüz etmeye adanmış gibi görünen bir dönemden bahsediyoruz) cennete atom bombasının getirilmesine imkân sağlayan o kapıları açan şeyin de bilim olduğu düşünülünce hiç de şaşırtıcı değildir. Bomba, önce kendiliğinden gelir ve sonra füze taşıyıcıların üzerinde yuvarlanarak getirilir. Japonya'nın teslim oluşunu takip eden o sekiz veya dokuz yıl boyunca, sokaktaki sıradan Jane ve Joeların, bilim ve biliminsanlarıyla ilgili son derece şizoid fikirleri vardı. Onlara ihtiyaçları olduğunu biliyorlardı ama aynı zamanda, onların sonsuza dek hayatlarına getirdikleri şeylerden de nefret ediyorlardı. Bir yanda onların her alanda işe yaran küçük dostları Reddy Kilowatt vardı, diğer yandaysa yerel sinema salonunda *The Thing* filminin ilk sahnesini izlemeden önce, tıpkı sizinkine benzeyen bir şehrin askeri maketinin, nükleer bir ocakta buharlaştığını gösteren bir aktüalite filmini izleyebiliyordunuz.

The Thing filminde "taviz veren biliminsanı" rolünü Robert Cornthwaite oynar. Ellili ve altmışlı yıllarda büyümüş her sinema

seyircisinin çabucak aşina olduğu o ilk ilahi dizesini onun ağzından duyarız: "Bu yaratığı bilim için muhafaza etmeliyiz." İkinci dize de şudur: "Bizimkinden daha gelişmiş bir toplumdan geliyorsa barışçıl olmalı. Eğer onunla iletişim kurabilir ve ne istediğini öğrenebilirsek..."

Başka bir dünyadan gelen bu yaratığı inceleme becerisine yalnızca biliminsanları sahiptir, der Cornthwaite. Yaratığın incelenmesi, sorgulanması, onu buraya getiren roketlerin hangi sebeple ateşlendiğinin öğrenilmesi gerekir. Canavarın tamamen ölümcül niyetlerle gelmiş, birkaç Sibirya kurdunu haklamış (bunu yaparken tek elini kaybediyor ama merak etmeyin, yerine yenisi çıkıyor) ve Green Thumb Çiftliği ürünleri yerine kanla besleniyor olmasını falan boş verin yahu.

Filmin sonunda doğru Cornthwaite iki kez askerler tarafından yaratığın yanından uzaklaştırılır. Filmin en heyecanlı sahnesindeyse gardiyanlarından kurtularak boş ve açık elleriyle canavarın karşısına dikilir. Ona, kendisiyle iletişim kurması ve kötü niyetli olmadığını görmesi için yalvarır. Yaratık uzun ve her türlü şeye gebe bir an boyunca ona bakar ve sizin veya benim, bir sineği duvara yapıştırmamız gibi, adamı bir vuruşta devirir. Bunun arkasından da, elektrikli kaldırımda, orta ateşte kızarma sahnesi gelir.

Ben sadece yevmiyeli bir yazarım ve burada tarih dersi vermeye kalkışmayacağım çünkü bu, tereciye tere satmak gibi olur. Sadece, Amerikalıların o dönemde "taviz verme" konusunda diğer tüm zamanlardan daha paranoyak olduklarını söyleyeceğim. Neville Chamberlain'in korkunç bir biçimde aşağılanması ve Hitler'in açtığı savaşın başında İngiltere'nin kıl payı kurtulması da büyük ölçüde Amerikalıların aklındaydı. O yüzden neden paranoyak olmasınlardı ki? Bunların hepsi, *The Thing* filminin çıkışından yalnızca on iki yıl önce olmuştu ve 1951 yılında henüz yirmi bir yaşına basan Amerikalılar bile bunların hepsini gayet

net hatırlıyorlardı. Çıkarılan ders basitti; böylesi bir taviz verme işe yaramazdı. Karşınıza çıkarlarsa bıçaklamalı, kaçarlarsa vurmalıydınız. Aksi takdirde, sizi yavaş yavaş yiyerek ele geçirirlerdi (konu *The Thing* filmi olduğunda, bu ifadeyi sözlük anlamıyla alabilirsiniz). Chamberlain olayının, 1950'lerin başlarında yaşayan Amerikalılara öğrettiği şey, ne pahasına olursa olsun barışın sağlanamayacağı ve asla taviz verilmemesi gerektiğiydi. Ancak Kore Savaşı, bu fikrin sona erişinin başlangıcı olacaktı. 1951'de Amerika'nın dünyanın polisi olduğu düşüncesi (Kuzey Kore gibi jeopolitik hırsızların karşısına dikilip "Burada ne arıyorsun, evlat?" diye soran uluslararası bir Clancy gibi) hâlâ epey saygı görüyordu ve şüphesiz ki pek çok Amerikalı bu fikri çok daha güçlü açılardan görüyordu. Birleşik Devletler yalnızca polis değil, özgür dünyanın silahlı savaşçısıydı. 1941 Asya/Avrupa politikalarının kavgalı gürültülü meyhanesine bir anda dalan ve ortalığı üç buçuk yılda temizleyen Teksas korucusuydu.

Cornthwaite'in canavarla yüzleştiği ve sert bir şekilde vurularak kenara itildiği an tamamen politiktir ve seyirci, dakikalar sonra yaratığın yok edilmesini heyecanla alkışlar. Cornthwaite ve hantal Arness arasındaki yüzleşmenin alt metninde Chamberlain ve Hitler yatar. Dakikalar sonra yaratığın, Tobey ve askerleri tarafından yok edilmesi sahnesindeyse seyirciler, en sevdikleri jeopolitik kabadayının (muhtemelen Kuzey Kore'nin veya kuvvetle muhtemel de kötü adam rolünde Hitler'in yerine geçen Rusların) hızlı ve mantıklı bir şekilde yok edilişini görmüş ve alkışlamış olabilirler.

Eğer bunların hepsi, *The Thing* gibi gösterişsiz, küçük bir korku filminin taşıyabileceğinden büyük bir yükmüş gibi görünüyorsa, lütfen kendinize, insanın bakış açısının yaşadığı olaylar doğrultusunda şekillendiğini ve politik görüşlerinin de, bu bakış açısıyla şekillendiğini hatırlatın. O dönemin politik durumları ve yalnızca birkaç yıl öncesinde dünyada meydana gelen dehşet verici olaylar

göz önüne alındığında, bu filmin bakış açısının, neredeyse çok önceden belirlenmiş olduğunu öne sürüyorum. Uzaydan gelen, kan içen koca bir havuca ne yaparsınız? Çok basit. Onu kesersiniz ve kaçmaya çalışırsa vurursunuz. Ve eğer Robert Cornthwaite gibi taviz veren bir biliminsanıysanız (sırtınızda, otobandaki sarı çizgiler kadar geniş, koca bir sarı çizgi varken, diye fısıldar alt metin), üstünüzden buldozer gibi geçerek sizi dümdüz ederler.

Carlos Clarens filmdeki canavarın, yirmi yıl önce çekilen Universal filmindeki Frankenstein canavarına gözle görülür biçimde benzediğini belirtir, ancak burada o kadar da gözle görülür bir durum yoktur. Şüphesiz ki, bu Tarot kartını artık hepimiz çok iyi tanıyoruz ve tanımasak bile, filmin ismi, "isimsiz yaratık"la karşı karşıya olduğumuzu zaten bildiriyor. Uzayı fethedebilecek kadar zeki bir yaratığın filmde, tam bir canavar olarak gösterilmesi (*Earth vs. the Flying Sancers* filminde bu, ılımlı bir tondadır, ancak bir Oxford profesörünün grameriyle İngilizce konuşan uzaylıların aksine, Hawk'ın yaratığı, sırtı fırçalanan bir domuz gibi homurdanabilmektedir sadece) günümüz seyircisine, muhtemelen, oldukça garip gelmiştir. İnsan onun neden Dünya'ya gelme zahmetine girdiğini merak ediyor. Ben onun, rotasından saptığını ve esas planının, Nebraska'ya veya Nil Vadisi'ne kendi küçük parçalarını ekmek olduğundan şüpheleniyorum. Düşünün, bizim topraklarımızda yetişen bir istila ordusu yollarına çıkarsanız sizi öldürür ama siz onları alt ederseniz bu çok keyifli olur.

Yine de, kendimizi o zamanların şartları içinde düşündüğümüzde, bu bile büyük bir tutarsızlık sayılmaz. O dönemin insanları alçak, hayvansı bir açgözlülüğün ele geçirdiği iki adam olan Hitler ve Stalin'i görmüştür. Sonuçta Hitler, savaş jeti ve saldırı füzeleri olan ilk adamdır. Ancak buna rağmen onlar, homurdanıp duran ve politik fikirler atıp tutan hayvanlardır. Hitler Almanca, Stalin de Rusça homurdanır ama sonuçta homurtu homurtudur.

Ve *The Thing* filmindeki yaratık da, muhtemelen tamamen zararsız bir şeyler söylemektedir. "Benim yıldız sistemimde yaşayan insanlar, hapisten bedava çıkış kartının başka bir oyuncuya satılıp satılamayacağını merak ediyor," gibi bir şey muhtemelen. Kulağa gelişi kötü sadece. Cidden kötü.

Buna karşın, bir de teleskobun diğer ucunu düşünelim; *The Thing*'i yapan insanlar, II. Dünya Savaşı çocuklarıdır. Yirmi altı yıl sonra, Vietnam Savaşı'nın ve kendi kendini Sevgi Jenerasyonu ilan eden bir neslin çocuğu olan Steven Spielberg, *The Thing*'e son derece uygun bir karşı ağırlık olan *Close Encounters of The Third Kind* (*Üçüncü Türden Yakınlaşmalar*) filmini çekmiştir. 1951'de, nöbetteki bir asker (buz kütlesinin içinde yatan yaratığın üzerine elektrikli battaniye örten hani, hatırlarsınız), yaklaştığını duyduğu uzaylının üzerine otomatik silahının şarjörünü boşaltır. 1977'deyse yaşlı bir adam DURUN VE BİRBİRİNİZLE DOST OLUN yazan bir pankart açar. Bu ikisinin arasında bir yerlerde John Foster Dulles, Henry Kissinger'a dönüşür ve yüzleşmeye dayalı kavgacı politikalar yumuşamaya başlar.

The Thing'de Kenneth Tobey, yaratığı öldürmek için elektrikli bir kaldırım yapmakla uğraşırken *Close Encaunters of The Third Kind* filminde Richard Dreyfuss, oturma odasının ortasına, yaratıkların iniş yaptıkları Şeytan Kulesi'nin bir maketini yapmakla uğraşır. Ve hissederiz ki, kuleye koşup iniş ışıklarını dizmekten de aynı şekilde mutluluk duyacaktır. *The Thing*'de yaratık iri, hantal bir canavarken Spielberg'in filminde yıldızlardan gelen yaratıklarsa küçük, narin ve çocuksudurlar. Konuşmazlar; ama ana gemilerinden yıldızların müziği olduğunu farz ettiğimiz hoş ve ahenkli sesler yayılır. Ve Dreyfuss, uzaydan gelen bu temsilcileri öldürme arzusu duymak yerine, onlarla gider.

Spielberg'in kendisini yalnızca, öğrenciler M-1'lerin namlularına çiçek koyarken ve Hendrix ile Joplin Fillmore West'te kon-

ser verirken erişkinliğe ulaştığı için bir Sevgi Jenerasyonu üyesi olarak gördüğünü ve görebileceğini söylemiyorum. Howard Hawks'ın, Christian Nyby'nin, Charles Lederer'in (*The Thing*'in senaristi) veya John W. Campbell'ın (yazdığı roman, filmin dayanak noktasıydı) Anzio sahillerinde çarpıştıklarını veya Iwo Jima Muharebesi'nde Amerikan bayrağının dikilmesine yardım ettiklerini de söylemiyorum. Ancak, olaylar bakış açılarını etkiler, bakış açıları da politik görüşleri ve *Close Enconsters of Third Kind*'da en az *The Thing* kadar, bu bakış açıları önceden belirlenmiş gibi geliyor bana. *The Thing* filmindeki, "bırakalım bunu ordu halletsin" mantığının, 1951 yılında oldukça kabul edilebilir olmasını anlıyorum. Duke Wayne'in "Büyük Savaş"ında (II. Dünya Savaşı) Japonları ve Nazileri büyük bir başarıyla püskürten de orduydu. Ayrıca, *Close Encauters of Third Kind*'daki "bu işi orduya bırakmayalım" mantığının da, ordunun Vietnam'da aldığı şaşırtıcı olmayan sonucu takip eden 1977 yılı için ve hatta üç saat süren mekânik sorunların ardından Amerikan ordu mensuplarının, rehinelerimizi İranlılardan kurtarmakta başarısız olduğu 1980 yılı için bile oldukça anlaşılabilir olduğunu takdir ederiz.

Politik korku filmleri sık rastlanır bir şey değil, ancak başka örnekler de akla geliyor. *The Thing* gibi savaş yanlısı filmler her daim hazırlıklı olmanın iyi yanlarını över, ihmalkârlığın kötülüklerinden dem vurur ve yarattıkları korkuyu çoğunlukla, politik olarak bizimkinin tamamen zıttı olan, ancak elinde büyük bir güç bulunduran bir toplumu resmederek ortaya çıkarırlar ve bu toplumun, elinde bulundurduğu gücün teknolojik veya büyülü olması hiçbir şey fark etmez. Arthur C. Clarke'ın da dediği gibi; belli bir noktaya ulaştığınızda, bu ikisi arasında hiçbir fark kalmaz. George Pal'ın *The War of the Worlds (Dünyalar Savaşı)* uyarlamasının sonlarına doğru, biri beyaz bayrak taşıyan üç adamın, dünyaya ilk inen uzay gemisine yaklaştıkları muhteşem bir sahne vardır. Bu

adamların her biri farklı bir ırk ve sosyal sınıftan gelmedir, ancak yalnızca insaniyet gereği değil, o dört bir yanı saran *Amerikalılık* duygusuyla bir araya gelmişlerdir ki ben de bunun kazara olduğuna inanmıyorum. Beyaz bayraklarıyla etrafında dumanlar tüten kratere yaklaşırken, hepimizin okulda görerek büyüdüğümüz Amerikan Bağımsızlık Savaşı görüntüsünü canlandırıyor gibidirler. Davulcu, fifre çalan adam ve bayrak taşıyıcı geldi değil mi gözünüzün önüne? Böylece, onların Marslıların ısı ışınlarıyla yok edilmesi de, Amerikalıların ezelden beri uğruna savaştıkları tüm idealleri hatırlatan, sembolik bir sahne haline gelir.

1984 filmi de benzer bir duruş sergiler, ancak tek farkı (film, George Orwell'in romanında yarattığı o zengin rezonansı büyük ölçüde yok etmiştir) Marslıların yerini Büyük Birader'in almış olmasıdır.

Charlton Heston'ın *The Omega Man (Tek Adam)* filminde (David Chute'nin deyimiyle, "Richard Matheson'ın duygusuz, garip bir şekilde *gerçekçi* vampir romanı *Ben, Efsane* uyarlanmıştır yim'tan'den) tamamen aynı şeyi görürüz. Siyah kıyafetli ve güneş gözlüklü vampirler, neredeyse Gestapo ajanlarının karikatürlerine dönüşür. İşin garip yanı, romanın daha eski bir film uyarlamasında farklı bir korkuyu uyandıran, politik bir fikir ortaya atar. Bu film, Matheson'ın romanına daha sadık kalmıştır ve sonuç olarak bize, politikanın değişmez olduğunu, devirlerin değiştiğini ve Neville'ın bir vampir avcısı olarak başarılı olmasının (Chute'tan alıntı yapmak gerekirse, garip bir şekilde *gerçekçi* bir başarı) onu bir canavara, kanun kaçağına ve çaresiz insanlara uykularında saldıran bir Gestapo ajanına dönüştüğünü anlatan bir alt metni vardır. Kâbuslarında, muhtemelen hâlâ, Kent State Üniversitesi'ndeki vurulma olaylarını ve My Lai katliamını görmekte olan bir ulus için bu, oldukça akla yakın bir fikirdir. *The Last Man on Earth,* en büyük politik korku filmi örneğidir çünkü bize Walt Kelly'nin savını sunar: Düşmanla tanıştık ve düşman biziz.

Tüm bunlar bizi, göstermek istediğim, ancak geçmek istemediğim bir sınıra getiriyor. Burası, korku filmi diyarının kara mizah diyarına dokunduğu yerdir. Stanley Kubrick, çok uzun bir zaman bu sınırda yaşamıştır. Onun *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Dr. Garipaşk: Kaygılanmayı Bırakıp Bombayı Sevmeyi Nasıl Öğrendim)* filminin, aslında içinde canavarlar yoktur. Bir adamın, Washington'ı arayıp III. Dünya Savaşı'nı durdurmak için on sente ihtiyacı vardır. Keenan Wynn, kahramanımızın ihtiyacı olan parayı alabilmesi için bir Kola otomatını silahıyla paramparça ederek gönülsüzce ona yardım eder, ancak bunun, insan ırkını kurtaracağını söyler ve "Bunu Coca-Cola şirketine sen açıklayacaksın," der.) Filmin politik bir korku filmi olarak sınıflandırmanın, savunulabilecek pek çok yanını bulabiliriz; *A Clockwork Orange* (*Otomatik Portakal)* filmini, canavar insanların olduğu bir politik korku filmi olarak sınıflandırmanın (Malcolm McDowell, talihsiz yaşlı adamı "Singing In The Rain" parçasını mırıldanarak tekmeler) ve *2001: A Space Odyssey* (*2001: Bir Uzay Macerası)* filminin de, insan olmayan ve sibernetik hayatı sona ererken "A Bicycle Built for Two" şarkısını söyleyen bir canavarın bulunduğu ("Lütfen beni kapatma," diye yalvarır katil bilgisayar HAL 9000, Jüpiter ekibinin geride kalan tek adamı, bellek modüllerini teker teker sökerken) politik bir korku filmi olarak sınıflandırmanın savunulabilecek pek çok yanını bulabiliriz. Kubrick her zaman, tabu diyarının sınırlarını geçmenin korkuya olduğu kadar, şiddetli kahkahalara da sebep olabileceğini anlayan tek Amerikalı yönetmen olmuştur, ancak bunu, yalnızca seyyar satıcı şakalarına histerik şekilde gülmüş olan on yaşındaki çocuklar kabul eder. Veya esas olay, basitçe, Kubrick'in bu diyarı birden fazla kez ziyaret edecek kadar zeki veya cesur olması olabilir.

6

"Akıl almaz bir gücün kapılarını araladık," der yaşlı biliminsanı kasvetli bir biçimde, *Them!* filminin sonunda, "ve artık o kapıyı kapatmanın imkânı yok."

D. F. Jones'un *Colossus* romanının sonunda (*Colossus: The Forbin Project [Colossus: Forbin Projesi]* olarak sinemaya uyarlanmıştır) her şeyi ele geçiren bilgisayar, kendisini yaratan Forbin'e, insanların yalnızca onun koyduğu kuralları değil, onun tanrı olduğunu da kabul edeceklerini söyler. Forbin, bir Robert Heinlein uzay operasının kahramanını gururlandıracak kadar tiz bir sesle, "Asla!" diye karşılık verir. Ancak son sözü Jones söyler ve bu hiç de iç rahatlatıcı bir söz değildir. "Asla mı?" der Jones'un uyarı niteliğindeki hikâyesinin son paragrafında.[4]

Richard Egan'ın rol aldığı *Gog (Yecüc)* filminde (yönetmenliğini Herbert L. Strock yapmıştır), bir uzay araştırma istasyonundaki tüm aletler çıldırır. Bir güneş aynası, düzensizce dönmeye ve kadın kahramanı ölümcül ısı ışınları fırlatarak kovalamaya başlar. Astronot adaylarının yoğun hızlanma etkilerine verdikleri tepkileri ölçmek için kullanılan bir sentrifüj, iki denek aşırı hızdan ölene

4 D. F. Jones'u bilimkurgunun Polyanna'sı olarak sınıflandırmak çok zordur. *Colossus*'un devam romanında, yalnızca bir kez almanız gereken yeni geliştirilmiş bir doğum kontrol hapı, dünya çapında bir kısırlığa ve insan ırkının yavaş yavaş ölmesine neden olur. Eğlenceli hikâye; ama Jones, teknolojik dünyaya karşı duyduğu kasvetli güvensizlikte yalnız değildir. *Crash, Concrete Island*, ve *High-Rise* gibi son derece korkunç hikâyelerin yazarı J. G. Ballard da vardır. *Kedi Beşiği* ve *Otomatik Piyano* romanlarının yazarı Kurt Vonnegut, Jr.'dan (karım ona "Kurt Baba" der) bahsetmeme bile gerek yok.

kadar hızlanır ve filmin sonunda, BEM benzeri, Gog ve Magog (Yecüc ve Mecüc) adında iki robot tamamen kontrolden çıkar, yıkım görevlerini yerine getirmek için tekerlekleri üzerinde oradan oraya kayarlarken, kıskaçlarını şaklatıp Geiger sayacına benzer sesler çıkarırlar. "Onları kontrol altına alabilirim," der soğuk nevale biliminsanı. Bunu özgüvenli bir edayla ve Magog kıskaçlarını kullanarak onun boynunu kırmadan saniyeler önce söyler.

Somon balığı büyüklüğündeki bir kuyruklu kurbağa, Maine'in kuzeyindeki bir gölden fırlayıp kıyıda hoplamaya başlarken, "Buradakiler kocaman olur," der *Prophecy* filmindeki yaşlı kızılderili. Gerçekten de Foxworth domuzbalığı büyüklüğünde bir somon görür ve filmin sonunda, balinaların tatlı su memelisi olmadıklarına şükredersiniz.

Söz ettiğimiz örneklerin hepsi, teknolojiyle ilgili alt metin içeren filmlerdir. Bazen "doğanın sapıttığı" korku filmleri olarak da bahsedilir (traktör lastiği izleri ve sağlarından sollarından çıkan radyo antenleriyle Gog ve Magog'un doğal bir yanları olduğundan değil tabii). Bu filmlerin hepsinde suç tamamen insanın ve insan yapımı teknolojinindir. "Bunu kendinize siz musallat ettiniz," der hepsi. Bu cümlenin, büyük balon sonunda patladığında ve kıtalararası balistik füzeler havada uçuştuğunda, toplu bir mezarın taşına yazılabilecek türden bir yazı olduğunu düşünüyorum.

Them! filminde dev karıncaların ortaya çıkmasına sebep olan şey, White Sands'te yapılan nükleer testlerdir; çift bileşenli iblis Colossus'u ortaya çıkaran şey Soğuk Savaş'tır; *Gog*'daki aletlerin çıldırmasına sebep olan şey de öyledir ve kâğıt yapımının bir sonucu olarak suya karışan cıva, John Frankenheimer'ın *Prophecy* filmindeki dev kurbağa ve mutant yaratıkların ortaya çıkışına sebep olmuştur.

Ana damarı işte bu tekno-korku filmlerinde buluruz. Ekonomik veya politik korku filmlerinde olduğu gibi sıradan altın parçacıkları aramayız artık burada dostlarım. Eğer istersek ellerimizle

toprağı kazabilir ve altını topraktan çıkarabiliriz. Burası, korku filmleri ağılının, *The Horror of Party Beach* kadar berbat ve dandik bir filmin bile, dikkatlice incelendiğinde, teknolojik bir yanı olduğu bir köşedir. Bikinileriyle ve daracık şortlarıyla plaj örtüleri üzerinde dans edenler, büyük bir radyoaktif sızıntının artından ortaya çıkan canavarlar tarafından tehdit edilmektedir. Ama endişelenecek bir şey yok; birkaç kız delik deşik edilse de her şey, okul başlamadan önce son bir sosisli sandviç partisi daha vermeye zaman kalacak şekilde çözülüyor.

Bir kez daha, bu tip şeyler yönetmenler, senaryo yazarları ve yapımcılar bunların olmasını istedikleri için olmaz, her şey kendiliğinden olur. Mesela *The Horror of Party Beach* filminin yapımcıları, düşük bütçeli korku filmi çekerek kısa yoldan para kazanma fırsatını fark eden, iki Connecticutlu arabalı sinema işletmecisidir (muhtemelen, AIP'nin sahipleri Nicholson ve Arkoff seri üretim B-filmleri çekerek X dolar kazanabildilerse, kendilerinin de Z-filmleri çekerek X^2 dolar kazanabileceklerini düşünmüşlerdir). Gerçek şu ki, on yıl sonra gerçeğe dönüşecek olayları öngören bir film çekmeleri tamamen bir kazadır, ancak Three Mile Adası'nda meydana gelen ve muhtemelen er ya da geç olması gereken bir kaza. Bu bol kusurlu, düşük bütçeli, rock and roll korku filminin, *The China Syndrome* (*Dünyanın Kaderi)* filmi daha kimsenin aklında bile yokken, Geiger sayacı çalışır bir şekilde sıfır noktasına ulaşabilmiş olmasını gerçekten eğlenceli buluyorum.

Şimdiye kadar, tüm bu dairelerin birbirleriyle kesiştiğini ve dönüp dolaşıp hep aynı durağa geldiğimizi fark etmişsinizdir; kitlesel Amerikan kâbusuna bakan o son durak. Bu korkuların kâr amaçlı olduğu kesindir, ancak kâbus kâbustur ve son tahlilde insanları ilgilendiren şey kâr amacı güdülmesi değil, kâbusun kendisidir.

Eminim ki, *The Horror of Beach Party*'nin yapımcıları hiçbir zaman oturup (*The China Syndrome* filminin yapımcıları için

de aynısını düşünüyorum) birbirlerine şunu söylememişlerdir: "Bak, Amerikan vatandaşlarını nükleer reaktörlerin tehlikeleri konusunda uyaracağız ve bu hayati mesajı eğlenceli bir hikâyeyle süsleyeceğiz." Hayır, yapılan tartışmanın muhtemel hali şudur: Hedef kitlemiz genç insanlar, o yüzden genç insanları kullanacağız ve kitlemiz seksle ilgilendiği için, güneş-ve-sörf tipi bir plaj kullanacağız ki, sansürün izin verdiği maksimum ölçüde et gösterebilelim. Ve hedef kitlemiz canavarları sevdiği için onlara iğrenç canavarlar göstereceğiz. Uzaktan bakınca, AIP'nin sürekli olarak kazanç getiren film türlerinin bir kırması gibi canavar filmleri ve plaj partisi filmleri başarılı bir gişe filmi gibi görünmüş olsa gerek.

Ancak her korku filminin (Alman yapımı, ergenliği ve yirmili yaşları konu alan dışavurumcu filmler haricinde) en azından sözde, güvenilirliğe önem veriyor olması gerekir. Bu canavarların bir anda okyanustan çıkıp tüm o asosyal şeyleri (filmin önemli kısımlarından biri, belki de önemsiz demek daha doğru olurdu, yaratıkların bir pijama partisini işgal etmeleri ve on ya da yirmi genç ve seksi insanı öldürmeleridir... Oyunbozanlığa bak sen!) yapıyor olmalarının bir sebebi olması gerekir. Yapımcıların karar kıldığı şey, çöpe atılmış tenekelerden sızan nükleer atıklardı. Eminim ki, filmin yapımından önce yaptıkları tartışmaların en önemsiz konusu buydu. Tam olarak bu sebepten dolayı da bizim tartışmamızın çok önemli bir noktası haline geliyor.

Canavarların ortaya çıkış nedeni, muhtemelen psikiyatristlerin, hastalarındaki anksiyete noktalarını belirlemek için kullandıkları bir test türü gibi serbest çağrışım sürecinde gündeme gelmiştir. Ve *The Horror of Beach Party* unutulmaya uzun zamandır yüz tutmuş olsa da, üzerinde radyasyon işareti bulunan tenekelerin, okyanusun dibine yavaş yavaş battıkları an hafızalardaki yerini korur. "Bu kadar çok nükleer atıkla ne yapıyoruz Tanrı aşkına?" diye düşünür zihnimiz huzursuz bir şekilde. Bütün

o çöplerin, pisliklerin, kullanılmış plutonyum külçelerinin ve nikel kaplı bir silah kadar sıcak olan o eskimiş parçaların önümüzdeki altı yüz yıl boyunca öylece kalması mı gerekiyor? Bu şeylerle ne yaptığımızı bilen kimse var mı Tanrı aşkına?

Tekno-korku filmlerini dikkatlice düşündüğünüzde (alt metinleri, kendi yaptığımız makineler ve seri üretim süreçleri tarafından ihanete uğradığımızı ima eden filmler) önceki sayfalarda elimize dağıttığımız o karanlık Tarot destesindeki bir başka yüzü çabucak ortaya çıkarır: Kurtadam'ın yüzünü. *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'daki Kurtadam'dan bahsederken *Apollonvari* (mantık ve zihinsel gücü anlatmak için) ve *Dionysusvari* (duyguları, şehveti ve kaotik hareketleri anlatmak için) terimlerini kullanmıştım. Teknolojik korkuları konu alan çoğu filmde buna benzer ikilikler vardır. *Beginning of The End* (*Sonun Başlangıcı)* filmine göre çekirgeler oraya buraya zıplayıp yemeklerini yiyen, tütün suyu tüküren ve minik çekirgeleri dünyaya getiren Apollonvari yaratıklardır. Ancak kurtboğana bulaşan nükleer atıklar sonucunda büyüyerek Cadillac boyuna gelirler, Dionysusvari ve yıkıcı yaratıklara dönüşerek Chicago'ya saldırırlar. Onların sonunu getiren de, bu Dionysusvari eğilimleridir (onların durumunda, cinsel istekleridir). Peter Graves (genç cesur biliminsanı rolündedir) Michigan Gölü'nde dönüp duran teknelerdeki hoparlörden sürekli olarak çalınan bir çiftleşme çağrısı kasedi icat eder ve tüm çekirgeler, müthiş bir seksin onları beklediğine inanarak kendi ölümlerine koşarlar. Birazcık uyarı niteliğinde bir hikâye, anlarsınız ya. Eminim D. F. Jones bunu çok sevmiştir.

Yaşayan The Night of the Living Dead filmin bile bir tekno-korku yanı vardır. Bu gerçek, zombiler "iyi adamların" saklandığı ıssız Pennsylvania çiftliğine doğru ilerlerken gözden kaçabilir. Tüm o ölü adamların canlanıp etrafta yürümesinde doğaüstü hiçbir şey yoktur. Bu olay olmuştur çünkü Venüs'e gönderilen bir

uzay aracı, eve dönerken bir çeşit tuhaf, ölü-diriltici radyasyonu da beraberinde getirmiştir. İnsan, böyle bir uydunun parçalarının Palm Springs ve Fort Lauderdale'de çok rağbet gören eserler haline gelebileceğini düşünüyor bazen.

Tekno-korku filmlerinin alt metinlerinin sahip olduğu barometre efekti, ellili, altmışlı ve yetmişli yıllara ait bu tip filmler karşılaştırıldığında görülebilir. Ellili yıllarda atom bombası ve radyoaktif kalıntılar gerçek ve dehşet verici şeylerdi ve tıpkı otuzlu yıllarda Büyük Buhran'ın üzerlerinde derin yaralar bıraktığı aile büyükleri gibi iyi insanlar olmak isteyen ellilerin çocukları da bu gerçeklerden derin yaralar almıştı. Daha genç bir nesil (şu an hâlâ ergenlik çağında olan, Küba füze krizini ve Dallas'taki Kennedy suikastını hatırlamayan, politik yumuşamanın beşiğinde büyümüş bir nesil) bu tip şeylerin yarattığı dehşeti kolay kolay anlamayabilir, ancak gelecek yıllarda kemerler sıkıldığında ve tansiyon yükseldiğinde, bunların ne demek olduğunu anlama şansları olabilir ve filmler, gelecekte çıkacak korku filmlerini izlerken belirsiz korkularını dayandırabilecekleri sağlam bir zemin sunacak.

Dünyada, zamanı gelip geçmiş korkuları anlamak kadar zor bir şey daha olmayabilir. Bu da, ebeveynlerin, küçükken korkularla ve aynı anlayışsız ebeveynlerle boğuşmuş olmalarına rağmen, öcülerden korkan çocuklarını azarlamalarının sebebi olabilir. Bu, bir neslin kâbusunun, bir sonraki neslin sosyolojisi haline gelmesinin ve kor ateşte yürüyen birinin bile, kızgın kömürlerin nasıl acı verdiğini hatırlamakta güçlük çekmesinin sebebi olabilir.

Mesela, 1968'de ben yirmi bir yaşındayken, uzun saçlı olmak epey çirkin ve tartışmalı bir konuydu. Şimdi düşününce, buna inanmak, bir zamanlar insanların, dünyanın mı güneşin etrafında döndüğü, yoksa tam tersinin mi olduğu tartışması yüzünden birbirlerini öldürmüş olmalarına inanmak kadar zor geliyor ama zamanında bu da yaşandı.

O mutlu 1968 yılında bir inşaat işçisi beni, Brewer, Maine'deki Stardust isimli bir bardan atmıştı. Adam kas üstüne kas yapmıştı ve bana, "Saçını kestirdiğin zaman gelir biranı içersin, ibne herif," demişti. Yoldan geçen arabalardan standart laflar atılırdı (genelde kuyruklu ve paslı panelli, eski arabalardı bunlar): "Erkek misin, kız mısın? Sakso çekiyor musun tatlım? En son ne zaman banyo yaptın?" Kurt Baba'nın haklı bir şekilde söylediği gibi bunun gibi şeyler.

Bu tip şeyleri, on iki yaşında geçirdiğim kist ameliyatının ardından dokuma yapışan sargı bezinin, ameliyat yarasının üzerinden bir anda çekilişini hatırladığım gibi, düşünsel ve analitik bir şekilde hatırlıyorum. Acıyla çığlık atmıştım ama sonra acı azalarak geçti. Gazlı bez yeni ve sağlıklı dokunun üzerinden çatır çatır ayrılırken hissettiğim çekme hissini (sargıyı, ne yaptığına dair hiçbir fikri yokmuş gibi görünen bir hemşire asistanı çıkarmıştı), attığım çığlığı, acının yok olduğunu hatırlayabiliyorum. Benim hatırlayamadığım şey, acının kendisi. Aynı şey saç konusu için de geçerli ve daha geniş bir anlamda düşünecek olursak, Napalm bombasının ve Nehru ceketin orataya çıktığı bir devirde reşit olmanın getirdiği tüm acılar için de geçerli. Romanlarımın 1960'larda geçmemesi kasten yaptığım bir şey çünkü tüm o yıllar bana, o ameliyat sargısının çekilmesi gibi çok uzak geliyor artık. Sanki onların hepsi başka bir insanın başına gelmiş gibi... Ancak o olaylar yaşandı; nefret, paranoya ve her iki tarafın da yaşadığı korku fazlasıyla gerçekti. Eğer bundan şüphemiz varsa, altmışların en mükemmel karşıkültür korku filmi olan ve Peter Fonda ile Dennis Hopper'ın, fonda Roger McGuinn, Bob Dylan'ın "It's All Right, Ma (I'm only bleeding" Azıcık kanıyorum sadece – şarkısını söylerken, bir grup beyaz taşralı tarafından bir pikap kamyonun içinde havaya uçuruldukları *Easy Rider* filmine yeniden göz atmamız gerekir.

Benzer şekilde, yirmi beş yıl önce atomik teknolojinin patlama yaptığı o yıllarda ortaya çıkan korkuları hatırlamak da çok zordur.

Teknolojinin kendisi kesinlikle Apollonvaridir; akşamları "duasını eden" iyi adam Larry Talbot gibi Apollonvari. Atomu ayrıştıranlar, bir Doğu Avrupa Mad Lab'inde çalışan ve lafları ağızlarında geveleyen Colin Clive veya Boris Karloff değildi; atom, bir rün çemberinin ortasında simyacılık ve ayışığıyla da ayrıştırılmamıştı; atomu ayrıştıranlar, Oak Ridge ve White Sands'de çalışan, tüvit ceketler giyip Lucky sigarası içen, kepekten ve sedef hastalığınan endişelenen, yeni bir araba almaya parasının yetip yetmeyeceğini ve bahçedeki lanet olası yabani otlardan nasıl kurtulacağını düşünen küçük adamlar tarafından ayrıştırılmıştı. Atomu ayrıştırmak, fizyon yaratmak ve *Them!* filminin sonundaki yaşlı biliminsanının bahsettiği o kapıyı aralayarak yeni bir dünyaya açılmaktı. Bunların hepsi standart iş temeline dayanarak başarılmıştı.

İnsanlar bunu anlamış ve bununla yaşayabilmişlerdi (ellilerin bilim kitapları dostumuz Atom'un yaratacağı harika dünyayı, hoş ve güvenli nükleer reaktörlerin yeniden ateşlediği bir dünyayı övüyor, enerji şirketleri çocuklara, kendi ürettikleri çizgi romanları bedava dağıtıyordu), ancak madalyonun öbür yüzündeki kıllı, maymunsu surattan korkuyorlardı çünkü atomun, hem teknolojik hem de politik birçok sebepten ötürü kontrol edilemez hale gelebileceğinden korkuyorlardı. Bu derin huzursuzluklar *The Begining of the End, Them!, Tarantula, The Incredible Shrinking Man* (radyasyon ve böcek ilacı birleştiğinde ortaya Scott Carey'nin kişisel korkuları çıkar), *The H-Man (Su Adam)* ve *Four-D Man (Dört Boyutlu Adam)* gibi filmlerde ortaya çıkmıştır. Tüm bu döngü, dünyanın on sekiz metrelik tavşanlarca tehdit edildiği *Night of the Lepus (Yabani Tavşanın Dehşeti)* filminde absürdlüğün zirvesine ulaşmıştır.[5]

5 Çoğu Japonya'dan ithal edilen ve hepsi ya uzun süreli radyasyon ya da nükleer radyasyona bağlantılı olan birçok başka film de vardır: *Godzilla, Gorgo, Rodan, Mothra ve The Three-Headed Monster* Kubrick'in *Dr. Strange Love* filmi çıkma-

Altmış ve yetmişli yılların tekno-korku filmlerinin ilgilendiği şeyler, o dönemde yaşayan insanların ilgilendiği şeylerle birlikte değişmişti. Dev böcek filmleri yerlerini, her ikisi de bilgisayarın Tanrı olabileceği önergesini sunan *The Forbin Project* ve *2001* filmlerine veya daha da çirkin bir fikir olarak (gülünç bir şekilde orataya çıkarıldığını seve seve kabul ederim), bilgisayarı bir satir olarak olarak gösteren, büyük emeklerle çekilmiş *Demon Seed* (*Şeytan Tohumu*) ve *Saturn 3* (*Satürn 3)* gibi filmlere bırakmıştı. Altmışlarda korku, bilimi koca bir ahtapot olarak görmekten vazgeçip bizi canlı canlı büroksilere ve çalışırken korkunç (*The Forbin Project),* çalışmadıklarında daha da korkunç olan bilgi erişim sistemlerine boğmaya başlamıştı. Örneğin, *The Andromeda Strain* filminde, bir yazı makinesinin vurucusuna sıkışan bir kâğıt parçası, makinenin içindeki küçük zilin çalmasına engel olmaktadır ve bu sebeple de (Rube Goldberg'in kesinlikle onaylayacağı bir şekilde) neredeyse dünyanın sona ermesine sebep olur.

Son olarak da, Frankenheimer'ın, çok iyi bir yapım olmasa da kesinlikle iyi niyetle çekilen ve ellilerin dev böcek filmlerine fazlasıyla benzeyen (yalnızca olayların başlama nedeni farklıdır) *Prohecy* ve radyasyon korkusu, ekoloji adına duyulan korku ve kontrolden çıkıp ortalığı birbirine katan makinelere karşı duyulan korku olmak üzere, üç büyük teknolojik korkuyu tek potada eriten *The China Syndrome* filmleriyle son bulan yetmişler vardır.

Kanca'ya denk unsurlar bulmak için teknolojik konulardaki kitlesel huzursuzluklara odaklanan filmlerle ilgili genel tartışmamızı sonlandırmadan önce (hepimizin içindeki Luddite'i ortaya çıkaran filmler), bu kategoriye dahil olan ve uzay yolculuğunu konu alan bazı filmlerden bahsetmemiz gerekir, ancak *Earth*

---

dan önce, bu fikrin, ellili yıllara ait olan ve Mickey Rooney'nin rol aldığı *The Atomic Kid (Atomik Çocuk)* adlı filmde komedi unsuru olarak kullanıldığı da olmuştu.

vs. the Flying Saucers ve *The Mysterians (Gizemli Misafirler)* gibi, yabancı korkusunu konu alan filmleri bunun dışında tutmalıyız. Uzay keşfinin, muhtemel Dionysusvari yönlerine odaklanan filmlerin *The Andromeda Strain* ve *Night of the Living Dead* gibi uyduların boşluktan, tehlikeli ancak sezgileri güçlü olmayan organizmaları getirdiği filmler), uzaydan gelen istilacıları anlatan ve saf yabancı korkusunu yansıtan, insan ırkının, yıldızlardan gelen zorbalara karşı pasif bir konumda bulunduğu filmlerden ayrı tutulması gerekir. Bu tip filmlerde teknoloji genellikle bir kurtarıcı olarak görülür (*Earth vs. the Flying Saurces* filminde Hugh Marlowe'un, uçan dairelerin elektromanyetik güdümünü bozmak için sonik silahını kullanması veya *The Thing* filminde Tobey ve adamlarının, uzaydan gelen sebzeyi kızartmak için elektrik kullanmaları gibi). Apollonvari bilim, X gezegeninden gelen Dionysusvari adamların hakkından gelir.

Hem *Andromeda Strain* hem de *Night of the Living Dead,* uzay yolculuğunu aktif bir tehlike olarak gösterse de, bu fikrin teknolojik canavar düdükleriyle hipnotize edilmiş bir dehayla birleşmesinin en güzel örneği, muhtemelen, *The Creeping Unkown (Sürünen Dehşet)* adlı filmdir ve her iki filmden de önce çıkmıştır. Eleştirmenlerden övgüler alan *Quatermass* serisinin ilk filmi olan bu filmde seyirciye, şimdiye kadarki en ürkütücü kilitli-oda gizemlerinden birini sunar. Üç astronot-biliminsanı uzaya gönderilir, ancak yalnızca bir tanesi geri döner, ama o da katatonik bir haldedir. Uzaktan yapılan ölçümler ve üç uzay giysisinin de orada olması, kaybolan iki adamın uzay gemisini hiç terk etmemiş olduklarının göstergesidir. Peki öyleyse bu iki adam nereye kaybolmuştur?

Görünüşe göre adamlar yıldızlararası seyahat eden bir otostopçuyu gemiye almışlardır. Bu *It! The Terror From Beyond Space (Canavar Geliyor)* ve tabii ki, *Alien* filmlerinde gördüğümüz bir

hikâye unsurudur. Otostopçu, hayatta kalan adamın iki arkadaşını vücutlarının içinden yemiş ve geriye yalnızca vıcık vıcık, gri bir madde bırakmıştır ve otostopçu (bir tür uzaylı sporu benzeri yaratık) şimdi de hayatta kalan adamın, Richard Wordsworth'ün neredeyse bir iskelet kadar zayıfladığı ve ürkütücü bir inandırıcılıkla canlandırdığı Victor Carune'un bedeninde işini görmektedir. Zavallı Carune, sonunda bol dokunaçlı ve süngerimsi bir yaratığa dönüşür ve Westminster Abbey'de bir bina iskelesine tutunmuş bir halde, alev almasına sebep olan bir elektrik şoku sonucu ölmüş olduklarını (tam vaktinde, çünkü bir sürü spor oluşturup milyonlarca küçük yaratığı ortalığa salmak üzeredir) görürüz.

Bunların hepsi, standart canavar filmi tarifesindendir. *The Creeping Unknown'u*, *The Horror of Party Beach*'in yapımcılarının hayal bile edemedikleri bir seviyeye çıkaran şey, Val Guest'in izlediği kasvetli ve atmosferik yol ve Brian Donlevy'nin canlandırdığı *Quartermass* karakteridir (diğer filmlerde, *Quartermass* karakterini başka aktörler oynamış ve uyarlamayı bir parça yumuşatmışlardır). Quartermass, deli olup olmaması sizin teknolojiye bakış açınıza bağlı olan bir karakterdir. Eğer deliyse de, o deliliğinin içinde onu en az o dokunaçlarını sallayıp duran, cıvık ve bir zamanlar Victor Carune olan yaratık kadar korkunç yapmaya yetecek kadar Apollonvari bir tarzı vardır. "Ben bir biliminsanıyım, falcı değil," diye söylenir Quartermass, kendisine bundan sonra ne olacağını soran ürkek bir doktora. Başka bir biliminsanı ona, yere çakılan roketin kapağını açmaya çalışırsa, içerideki yolcuları yakabileceğini söylediğinde Quartmass adama patlayıverir: "Bana neyi yapıp neyi yapamayacağımı söyleme!"

Onun Carune'e karşı tavrıysa bir biyoloğun bir hamstera veya Rhesus maymununa olan tavrı kadar soğuktur. "İyi gidiyor," der Quartermass, belli belirsiz bir şekilde dişçi koltuğunu andıran bir şeyin üzerinde oturan ve cehennemin tükürdüğü közler kadar si-

yah ve ölü gözleriyle etrafa bakan Carune hakkında. "Ona yardım etmeye çalıştığımızı biliyor."

Yine de, sonuçta zafere ulaşan kişi, şans eseri de olsa, Quartermass olur. Canavarın yok edilmesinin ardından Quartermass, kendisine, onların başarılı olması için sürekli dua ettiğini söyleyen bir polis memurunun yanından kaba bir tavırla geçip gider. "Bir defada yalnızca bir dünyanın canlılarıyla uğraşmak benim için yeterli," der polis memuru ama Quartermass onu duymazlıktan gelir.

Kapıya vardığında genç asistanı yanına gelip, "Olanları şimdi duydum, efendim," der. "Yapabileceğim bir şey var mı?

"Evet, Morris," diye yanıtlar Quartermass. "Biraz yardıma ihtiyacım olacak."

"Yardım mı efendim?"

"Baştan başlayacağım," diye açıklar Quartermass. Bu, filmin son repliğidir. Film, uzaya gönderilen bir başka roketin sesiyle sona erer.

İzleyicinin filmin sonu ve Quartermass karakteriyle ilgili karışık hisleri vardır ve bu eski Hammer filmine esas rezonansını ve gücünü veren şey de, bu karışık hislerdir. Quartermass, savaş sonrası dönemin Oak Ridge biliminsanlarına, otuzlu yılların, anlamsız anlamsız konuşan Mad Lab biliminsanlarından daha çok benzer. O, şişe dibi gözlükleriyle, kendi yarattığı canlılara bakarken şeytani bir şekilde kıkırdayan, beyaz önlüklü Dr. Cyclops gibi değildir. Tam aksine, yakışıklı veya korkutucu derecede zeki değildir; karizmatiktir ve amacından sapması imkânsızdır. Eğer optimist biriyseniz, *The Creeping Unknown* filminin finalini, insan ruhunun görkemli inatçılığının, bilgi dağarcığını her ne pahasına olursa olsun genişletmeye olan kararlılığının bir ifadesi olarak görebilirsiniz. Öte yandan, eğer bir pesimistseniz Quartermass sizin için insanoğlunun kendi kendini kısıtlamasının bir sembolü, tekno-korku filminin başrahibi haline gelir. Quartermass'in, içinde

insan bulunan ilk uzay aracı dünyaya döndüğünde, insan ırkının neredeyse sonu gelecektir. Quartermass'in, gereksiz ayrıntılarla uğraştıran bu dönüşe verdiği tepkiyse mümkün olan en kısa sürede başka bir uzay aracını uzaya göndermek olur. Görünüşe göre, her şeyi ağırdan alan politikacılar, bu adamın karizmasının yanından bile geçemez ve filmin sonunda o roketin fırlatıldığını gördüğümüzde aklımızda tek bir soru kalır: *Peki bu roket geriye ne getirecek?*

Amerikalıların pek sevdiği motorlu taşıtlar bile, Hollywood'un kasvetli rüyalarından kurtulamamıştır. James Brolin, Amityville'deki ipotekli evinden kaçmadan birkaç yıl önce, *The Car*'ın (*Şeytan'ın Arabası*) (1977) dehşetiyle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Belli belirsiz bir modifiyeden geçmiş, basık ve çirkin bir havaalanı limuzini gibi görünen ve cehennemin ikinci el araba otoparklarından gelen bir arabadır bu. Film, daha ikinci sahnenin sonuna gelmeden sıkıcı bir mesaiye dönüşür (bu, belli aralıklarla dışarı çıkıp patlamış mısır alabileceğiniz türden bir filmdir çünkü önünüzdeki on dakika boyunca arabanın tekrar saldırmayacağını bilirsiniz), ancak filmin başında, muhteşem bir açılış sahnesi vardır ve bu sahnede araba, iki bisikletliyi, aritmik bir şekilde korna çalarak ve onlara gittikçe yaklaşarak Utah'daki Zion Ulusal Parkı'nda kovalar ve sonunda onları ezip geçer. Bu açılış sahnesinde hayli etkili bir şey vardır; arabalarla ilgili, içimizde gizlenen ve bir nevi anonim hale gelen ve muhtemelen öldürücü ve ilkel bir korkuyu ortaya çıkaran bir şey.

Bundan daha iyisiyse Steven Spielberg'in, Richard Matheson'ın kısa hikâyesi "Duel"den yaptığı uyarlamadır. Bu film, ilk olarak ABC'nin *Movie of the Week* serisinin bir parçası olarak yayınlanmış ve zaman içinde kült haline gelmeyi başarmıştır. Filmde on tekerlekli bir kamyonun psikopat sürücüsü, Dennis Weaver'ı, California otobanlarında milyonlarca kilometre boyun-

ca kovalar. Kamyon sürücüsünü hiçbir zaman tam olarak görmeyiz, ancak bir sahnede, sürücü camından çıkan kaslı bir kol ve bir başka sahnede de, kamyonun arka tarafında, bir çift sivri burunlu kovboy çizmesi görürüz. Sonuçta, koca tekerlekleri, bir aptalın yüz ifadesini andıran kirli ön camı ve kana susamış tamponlarıyla canavara dönüşen şey, kamyonun ta kendisidir ve Weaver sonunda onu bir refüjün kenarına kadar getirip uçurumdan aşağı uçmasını sağlayabildiğinde, kamyonun "ölürken" çıkardığı sesler, Jura çağına ait bir yaratığın kükremesi gibi ürkütücü bir hal alır. Ses, bir katran çukuruna tavaş yavaş batmakta olan bir tiranozorun (T-Rex) sesini çağrıştırır bize. Ve Weaver'ın tepkisi, her haysiyetli mağara adamının vereceği türden bir tepkidir. Yani çığlık atar, feryat eder, sıçrayıp durur ve sevinçle dans eder. *Duel*, sürükleyici ve neredeyse acı verici derece şüphe uyandıran, hareketli bir filmdir. Spielberg'in en iyi filmi olmayabilir (onun için seksen veya doksanları beklemek gerekir) ancak televizyon için yapılan en iyi beş veya altı filmden biri olduğu kesindir.

Otomotiv dehşetiyle ilgili başka ilginç hikâyeler de bulabiliriz, ancak bunlar genelde kısa hikâyeler veya romanlarda olur. *Death Race 2000* (*Ölüm Yarışı 2000*) ve 1979 yapımı *Mad Max* gibi başarısız filmler bu kategoriye güçlükle girebilir. Görünüşe göre modern Hollywood, benzinli özel araçların modasının yavaştan geçmeye başladığına ve otomobillerin, çoğu durumda, *Foul Play*'deki veya eğlenceli bir şekilde akıl karıştıran *Grand Theft Auto* (GTA) filminde olduğu gibi komik araba takipleri veya bayık bir saygı göstergesi (*The Driver)* olarak kullanılması gerektiğine karar vermişti. Konuya ilgi duyan bir okur, Bill Pronzini'nin düzenlediği *Car Sinister* adlı antolojiyi de beğenebilir. Fritz Leiber'ın, arabanın Geleceği konulu komik/korkunç hikâyesi "X Marks the Pedwalk" bile, tek başına verdiğiniz paraya değer.

7

Sosyal korku filmleri.

Ellili yıllarda sivilceler ve sedef hastalığının yarattığı kalp kırıklıkları ve Michael Landon'ın ağzından, lise ceketinin üzerine traş köpüğü akıtması gibi sosyal imalar barındıran bazı filmlerden daha önce bahsetmiştik. Ancak daha ciddi sosyal konularla ilgilenen filmler de olmuştur. Bazı durumlarda *Rollerball (Ölüm Pateni)*, *Wild in the Streets* (*Genç Ayaklanma)* filmleri mevcut sosyal eğilimlere dair mantıklı veya hicivli dış değerlendirmeler barındırdıkları için bilimkurgu filmleri haline gelirler. Sizin için de uygunsa, bu tür filmleri şu anda meşgul olduğumuz karanlık kotilyon dansından farklı bir dansı temsil ettikleri için tartışma dışında bırakacağım.

Korku ve sosyal eleştirinin kesiştiği sınır çizgisinde yürümeye çalışan bazı filmler olmuştur. Bu sınır çizgisinin üzerinde en başarılı şekilde yürüdüğünü düşündüğüm filmlerden biri de *The Stepford Wives*'tır. Film, Ira Levin'in romanından uyarlanmıştır ve Levin, aslında başarması zor olan bu numarayı, ikincisi *Rosemary'nin Bebeği* olmak üzere, iki kez tekrarlamayı başarmıştır. Korku romanları konusuna gelebildiğimiz zaman bu romanı da daha derinlemesine tartışacağız. Şimdilik, Kadın Özgürlüğü Hareketi ve Amerikalı erkeklerin buna verdikleri tepkiyle ilgili de rahatsız edici ifadeler barındıran *Stepford Wives*'a bağlı kalalım.

Bryan Forbes'in yönettiği ve başrollerinde Katharine Ross ile Paula Prentiss'in bulunduğu bu filmin gerçekten kitaptan uyar-

lanıp uyarlanmadığı konusunda uzun bir süre kararsız kaldım. Film, en iyi Kubrik filmi kadar hicivli (ve kibar olmaktan da bir o kadar uzak) bir filmdir ve ben de seyirciye, Ross'la Prentiss'in, bir komşunun evine girdikten sonra (adam lokal bir eczacıdır ve Walter Mitty tipi vardır) adamın karısının, üst kattan gelen inlemelerini duyduklarını sahnede gülmemeleri konusuna meydan okuyorum: "Ah, Frank harikasın... Frank, mükemmelsin... Şampiyonsun..."[6]

Bu filmi sosyal hicivden ziyade sosyal korku olarak bu konuya dahil ediyorum çünkü film tam olarak ne olmak istediğiyle ilgili bazı huzursuz kararsızlıkların ardından, tam da bahsettiğim şeye dönüşür: Sosyal bir korku hikâyesi.

Katharine Ross ve kocası (Peter Masterson tarafından canlandırılır) New York'tan, bir Connecticut kasabası olan Stepford'a taşınırlar çünkü bunun hem kendileri hem de çocukları için daha iyi olacağını hissederler. Stepford, çocukların okul otobüsünü uslu uslu bekledikleri, herhangi bir günde çevrenizde arabasını yıkayan en az bir iki kişi görebildiğiniz ve yıllık yardım fonu kotasına yalnızca ulaşılmakla kalmayıp, fazla para toplanan bir kasabadır.

Yine de, Stepford'da bazı tuhaflıklar vardır. Buradaki kadınların çoğu biraz boş bakıyor gibi görünmektedirler. Neredeyse birer tuvalete benzeyen tiril tiril elbiseler giyen güzel kadınlardır. Filmin etiketleme aracına dönüştüğü, çiğ bir noktadır bu. Bana kalırsa bunun yerine bu kadınlar alınlarına "O *TUHAF* STEPFORD KADINLARINDAN BİRİYİM" yazan notlar yapıştırarak gezseler de olur. Her neyse, bu kadınlar aile arabaları kullanır, ev işlerini

6 Ancak burada paye vermemiz gereken kişi Forbes veya Levin değil, son derece komik bir adam olan senaristi William Goldman'dır. Eğer bu konuda şüpheniz varsa, *The Princess Bride (Prenses Gelin)* filmindeki alaycı fantezi ve peri hikâyelerine göz atmanızı tavsiye ederim. *Alice In Wonderland (Alice Harikalar Diyarında)* hariç hiçbir hicvin, sevgiyi, espri anlayışını ve iyi huyluluğu bu kadar açık bir şekilde ifade edebildiğini hatırlamıyorum.

aşırı bir hevesle tartışır ve tüm boş zamanlarını süpermarkette geçirirler.

Stepford kadınlarından biri (şu *tuhaf* olanlardan), bir otoparkta yaptığı ufak kaza sırasında kafasını vurduktan sonra bir bahçe partisinde karşımıza çıkar ve sürekli olarak aynı şeyi tekrarlamaktadır: "O yemek tarifini almam lazım... O yemek tarifini almam lazım... O yemek tarifini almam lazım..." Stepford'ın büyük sırrı hemen ortaya çıkar. Freud, şüpheli bir çaresizlik belirten bir tonla şu soruyu sormuştur: "Kadın ne ister?" Forbes ve ekibi, bunun tam tersini sormuş ve iğneleyici bir de cevap bulmuşlardır. Erkeklerin istediği, der film, kadınlar değildir; onlar, cinsel organı olan robotlar ister.

Filmde pek çok komik sahne vardır (az önce bahsettiğim "Frank, sen bir şampiyonsun" sahnesinin yanında). Benim favorimse Ross ve Prentis'in ayarladığı bir "dırdır seansı" sırasında tuhaf Stepford kadınlarının sakince ama samimi bir ciddiyetle, temizlik malzemelerini ve çamaşır deterjanlarını tartışmaya başladıkları sahnedir. Herkes, Madison Bulvarı'ndaki erkek yöneticilerin "Bir M'de iki K" (bir mutfakta iki kuku anlamına gelir) olarak tabir ettikleri reklam filmlerinden fırlamış gibi görünmektedir.

Ancak film, sosyal hicvin o parlak ışıklı odasından yavaşça çıkar ve daha karanlık bir odaya doğru süzülür. Halkanın, önce Paula Prentiss'in etrafında, daha sonra da Katharine Ross'un etrafında tamamlandığını hissederiz. Filmde, robotların yüzlerini tasarlayan sanatçının, Ross'un portresini çizerken bir ona bir çizim defterine bakıp durduğu; Tina Louise'in kocasının, kendisinin o çok istediği havuzun yapılabilmesi için karısının tenis kortunu bir buldozerle ortadan kaldırırken pis pis sırıtması; Ross'un, kocasını yeni evlerinin oturma odasında elinde bir içkiyle ağlarken bulması gibi huzursuz edici bazı geçişler vardır. Ross oldukça endişelenir, ancak biliriz ki adamın bu acınası gözyaşları karısını kafasında mikro çipler olan bir şişme bebek uğruna sattığı içindir.

Film en büyük korku ve en güçlü sosyal eleştiriyi yeni Katharine Ross'un, eskisiyle karşılaştığı ve muhtemelen onu öldürmeye çalışacağını düşündüğümüz son anlara saklar. Hollywood'daki Frederick's mağazasından alınmış olması muhtemel olan geceliğin altından Bayan Ross'un normalde küçük olan göğüslerinin, bira içerek kadınlardan bahseden erkeklerin "karpuzlar" olarak tanımladığı büyüklüğe kadar şişirilmiş olduklarını görürüz. Ve tabii ki bu göğüsler artık kadının kendisine değil, yalnızca kocasına aittir. Ancak bu şişme bebek henüz tamamlanmamıştır. Gözlerinin olması gereken yerde iki kara delik vardır. Yeterince kötü ve bir o kadar da şaşırtıcı ama o silikonlu memelerin filme dahil edilmesi beni eğlendirmişti. En iyi sosyal korku filmleri, yarattıkları etkileri imalardan çıkaranlardır ve *Stepford Wives,* olayları yalnızca yüzeysel olarak gösterip hiçbir açıklama yapma zahmetine girmeyerek pek çok imada bulunur.

Değişmekte olan ahlaki değerlerden kaynaklanan huzursuzlukları konu edinen bir başka film olan, William Friedkin yapımı *The Exorcist*'i yeniden ele alarak sizi sıkmayacağım. Eğer bu alana olan ilginiz sizi buralara getirecek kadar büyükse, bu filmi de zaten izlemiş olduğunuzu farz edeceğim.

Eğer ellilerin sonu ve altmışların başının, jenerasyon farkının perdesini açtığını düşünürsek ("Kız mı, erkek mi?" vs.) o zaman 1966 ila 1972 arasındaki altı yılda da, oyunun kendisinin sahnelendiğini söyleyebiliriz. 1957'de Little Richard, timsah derisi mokasenleriyle piyanosunun üstüne zıplayıp boogie yapmaya başladığında ebeveynleri hayli korkutmuştu ama yine de, Beatles'ın İsa'dan daha popüler olduğunu iddia eden ve aşırı tutucu insanların, müzik albümlerini yakmalarına sebep olan John Lennon'dan daha evcil görünüyordu. Briyantinli saçların yerini, daha önce de bahsettiğim uzun ve dalgalı saçlar almıştı. Ebeveynler kızlarının ve oğullarının çalışma masalarındaki çekmecelerde garip bitkiler

bulmaya başlamışlardı. Rock müzikteki imgeler hayli üzücü bir hal almaya başlamıştı. "Mr. Tambourine Man" parçası tamamen uyuşturucuyla ilgiliydi ve Byrds'ın "Eight Miles High" şarkısının da böyle olup olmadığını sormaya bile gerek yoktu. Radyo istasyonları iki erkeğin birbirlerine olan aşklarını açıkladıktan sonra bile grubun albümlerini çalmaya devam edebiliyordu. Elton John biseksüel eğilimlerini açıkladıktan sonra bile başarılı olmaya devam etmişti, ancak yirmi yıldan az bir süre önce Jerry Lee Lewis, on dört yaşındaki kuzeniyle evlendiği için gündüz kuşağı çalma listelerinin hepsinden çıkarılmıştı.

Sonra Vietnam Savaşı oldu. Johnson ve Nixon beyefendiler bu savaşı Asya'da düzenlenen kocaman kokuşmuş bir piknikmişçesine ortalığa yaydılar. Göreve çağırılan gençlerin çoğu savaşa katılmamayı seçti. "Benim Konglarla bir sorunum yok," açıklamasını yapan Muhammed Ali, boks eldivenlerini çıkarıp M-1 tutmayı reddettiği için boks unvanından men edildi. Çocuklar celp kâğıtlarını yakıp Kanada veya İsveç'e kaçarak Vietnam Kong bayraklarıyla yürüyüşlere katılmaya başladı. Kolej günlerimde sıklıkla takıldığım Bangor'da genç bir adam kot pantolonunun kıç kısmına Amerikan bayrağı diktiği için tutuklanıp hapse atılmıştı. Çok eğlenceli, ha evlat.

Bu, bir jenerasyon farkından fazlasıydı. İki jenerasyon, San Andreas kırığı gibi sosyal ve kültürel bilinç, bağlılık ve medeni davranış tanımlamaları açısından birbirinden tamamen zıt tabakalara ayrılıyormuş gibi görünüyordu. Ortaya çıkan sonuç bir deprem gibi değil de bir zaman kırılması gibiydi. Ve arka planda, gençler ve yaşlılar arasındaki tüm o çılgın çekişme devam ederken Friedkin'in *The Exorcist* filmi ortaya çıktı ve kendi çapında bir sosyal fenomen haline geldi. Filmin gösterildiği tüm şehirlerde bloklar boyunca kuyruklar oluştu ve akşam yedi buçukta tüm kaldırımları boşalan kasabalarda bile gece yarısı seansları koyuldu.

Kilise grupları protesto etti, pipo içen sosyologlar ahkam kesti, haber yayıncıları durağan gecelerde yayınladıkları programlara "kitap arkası" bölümleri ekledi. Ülke, iyi aylık bir ele geçirilme sarhoşluğu yaşadı aslını isterseniz.

Film (ve roman) görünüşte, iki rahibin, Linda Blair'in (daha sonra *Born Innocent [Masumiyet]* adlı meşhur NBC filminde, bir hesaplaşma sırasında banyo pompasıyla epey haşır neşir olmuştu) canlandırdığı küçük ve güzel bir kız olan Regan MacNeil'in içinden bir iblis çıkarmaya çalışmalarıyla ilgilidir. Ancak özünde bu film, yıkıcı sosyal değişikliklerle ilgilidir ve altmışların sonuyla yetmişlerin başında meydana gelen gençlik patlaması açısından mükemmel bir odak noktasıdır. Bu, çocuklarını kaybetmekte olduklarını acı ve dehşet içinde fark eden ve bunun neden veya nasıl olduğuna anlam veremeyen tüm ebeveynlere yönelik bir filmdir. Yine kurtadamın yüzüdür karşımıza çıkan. Tatlı ve sevgi dolu Regan'ın yatağına bağlanmış, hırıltılı seslerle (Mercedes McCambridge'in sesi), "İsa'nın seni becermesine izin vereceksin, seni becermesine, seni becermesine," gibi büyüleyici bir takım vaazlar veren ve ağzı hayli bozuk bir canavara dönüştüğü bir Jekyll ve Hyde hikâyesidir. Dini tuzaklar bir yana, Amerika'daki her yetişkin filmin alt metnindeki mesajın ne olduğunu, yani Regan MacNeil'in içindeki iblisin, Fish Cheer'in Woodstock konserine heyecanla tepki vereceğini anlamışlardı.

Yakın zamanda bir Warner Brothers yöneticisi bana, sinema izleyicisinin yaş ortalamasının on beş olduğunu söyledi. Bu da filmlerin genelde ölümcül bir durdurulmuş gelişmeden mustarip olmalarının nedenini açıklıyor gibi görünüyor. *Julia* veya *The Turning Point* (*Dönüm Noktası*) kalitesindeki her filme karşılık, *Roller Boogie* (*Patenli Boogie*) ve *If You Don't Stop It, You'll Go Blind* (*Durmazsan Kör Olursun*) gibi düzinelerce film çıkıyordu. Ancak her film yapımcısının hayalini kurduğu, nadiren

çıkan ve gişe rekorları kıran, *Star Wars (Yıldız Savaşları), American Graffiti (Gençlik Yılları), The Godfather (Baba), Gone With The Wind (Rüzgâr Gibi Geçti)* ve tabii ki *The Exorcist* gibi filmler çıktığında zekice filmler yapılmasının önünü kesen demografik tıkanmayı her zaman kırabilmişlerdir. Korku filmlerinin bunu yapması ender rastlanan bir durumdur, ancak *The Exorcist* bunun tipik bir örneğidir. Şaşırtıcı bir şekilde yaşlı seyirci kitlesinin beğendiği bir başka film olan *The Amityville Horror*'dan daha önce bahsetmiştik zaten.

Sinema izleyicisinin çoğunluğunu oluşturan on beş yaş gençlerine doğrudan hitap eden filmlerden biri de, Brian De Palma'nın benim aynı isimli romanımdan uyarladığı *Carrie* filmidir. Hem romanın hem de filmin korku açısından aynı metne ve alt metne sahip olduklarına inansam da, belki de De Palma'nın film uyarlamasında birkaç ilginç gözlem yapmaya yetecek kadar farklılık vardır.

Filmde, romana kıyasla bazı yüzeysel değişiklikler yapılmış olsa da (Carrie'nin annesinin filmde bir Katolik olarak gösterilmesi gibi), hikâyenin iskeleti temelde aynı kalmıştır. Hikâye, aşırı dindar bir kadının bastırılmış kızı Carrie White'ı konu alır. Carrie garip kıyafetleri ve utangaç tavırları yüzünden sınıfta alay konusu olmakta ve her durumda, sosyal çevrenin dışında kalmaktadır. Ayrıca, adet döneminden sonra güçlenmeye başlayan hafif bir telekinetik gücü de vardır ve sonunda bu gücünü, mezuniyet balosundaki sosyal bir felaketin ardından evini yerle bir etmek için kullanır.

De Palma'nın konuya yaklaşımı, benimkinden daha yumuşak, ustalıklı ve çok daha sanatsaldır. Kitap, bir kızın yalnızlığı, içinde yaşamak zorunda olduğu akran topluluğunun bir parçası olma çabası ve bu çabasında nasıl başarısız olduğuyla ilgilidir. Eğer, lise yıllarının bu bilinçli güncellemesinden çıkarılacak bir iddia varsa,

o da, lisenin sonu gelmeyen bir tutuculuğun ve bağnazlığın yaşandığı, oraya giden ergenlerin, kendi "sosyal statülerinin üstüne" çıkmalarına, ancak bir Hindu'nun kast sistemindeki statüsünün üstüne çıkmasına izin verildiği kadar izin verildiğidir.

Ancak kitapta bundan biraz daha fazla alt metin var, diye düşünüyorum, öyle olduğunu umuyorum en azından. Eğer *Stepford Wives,* erkeklerin kadınlardan ne istediğiyle ilgileniyorsa, o zaman *Carrie* de, kadınların içlerindeki gücü nasıl bulduklarıyla, erkeklerin, kadınların hangi yönlerinden korktuklarıyla ve kadınların cinsellikleriyle ilgilenmektedir. Demek istediğim, 1973 yılında, henüz üç yıllık bir üniversite mezunuyken kitabı yazdığım sırada, Kadın Özgürlüğü Hareketi'nin ben ve hemcinslerim için ne ima ettiğinin farkındaydım. Kitap daha ziyade yetişkinlere yönelik imalar açısından, kadın eşitliğinin geleceği karşısında giderek küçülen, huzursuz bir erkekliği temsil eder. Bana göre Carrie White, üzücü bir şekilde suistimal edilmiş bir gençtir. Normal kasaba okulu dediğimiz, kadın ve erkekleri yiyip yutan o dipsiz kuyunun içinde sonsuza dek yara almış bir insan örneğidir. Ancak aynı zamanda kadındır ve güçlerinin farkına yeni varmıştır. Tıpkı Samson gibi, kitabın sonunda o da tapınağı gözünün gördüğü herkesin başına yıkar.

Bunlar ağır ve abartılı şeylerdir, ancak romanda bunları almak isterseniz alırsınız. Almazsanız da uyar bana. Bir alt metin yalnızca fazla göze çarpmadığı zaman işe yarar. Ben de bunu muhtemelen fazla iyi yapmış olmalıyım ki, De Palma'nın filmiyle ilgili eleştirisinde Pauline Kael, romanıma, "Para için yazılmış, iddiasız bir kitap," diyerek yol vermişti. Oldukça depresif bir tanımlama olsa da, tamamen yanlış sayılmaz.

De Palma'nın filmi daha iddialı şeylerin peşindedir. *Stepford Wives*'ta olduğu gibi, *Carrie*'de de komedi ve korku yan yana, uyum içindedir ve yalnızca filmin sonunda korku kontrolü tama-

men ele geçirir. Billy Nolan'ın, ki John Travolta tarafından harika bir şekilde canlandırılır, bir birayı bacak arasına saklarken polis memuruna muzip bir ifadeyle sırıttığını görürüz. Bu, *American Graffiti*'yi hatırlatan bir andır, ancak bu sahneden kısa bir süre sonra. Onun ağıldaki bir domuzun kafasına balyozla vurduğunu görürüz. O suçlu sırıtma çılgınlık sınırlarını aşmıştır ve film de aslında, genel olarak bu sınır aşımıyla ilgilidir.

Üç oğlanı (bunlardan biri, William Katt'ın canlandırdığı, filmin sözde kahramanıdır) Donald Duck sesleri ve hızlandırılmış görüntülerin olduğu bir *Gas House Kids Şovu* rutini içinde, mezuniyet balosu için smokin seçerken görürüz. Carrie'ye duşta tamponlar ve kadın pedleri atarak onu aşağılayan kızları, spor sahasında "Baby Elephant Walk" şarkısının daha ağır bir versiyonu eşliğinde, yaptıklarının cezasını çekerken izleriz. Ve tüm bu havalı, bir parça da eğlenceli lise oyunlarının ötesinde, sosyal statüsünün üstüne çıkmaya çalışan bir kıza karşı amaçsız ve neye odaklandığı bilinmeyen bir nefretin ve hemen hemen hiç hesapta olmayan bir intikam duygusunun ortaya çıktığını hissederiz. De Palma'nın filminin büyük bir kısmı neşelidir, ancak onun bu şakacılığının tehlikeli olduğunu hissederiz. O perdenin ardında, az önce bahsetiğimiz muzip sırıtma sabit ve donuk bir hal alır ve jimnastik yapan o kızlar, kısa bir süre önce "Tıka onu, tıka onu, tıka onu!" diye bağıran kızların ta kendileridir. Her şeyden önemlisi de, Carrie ve Tommy'nin (Katt) taçlandırılacağı noktanın tam tepesindeki kirişin üzerine yerleştirilmiş bir kova dolusu domuz kanı vardır. Zamanının gelmesini beklemektedir sadece.

De Palma, kadın oyuncuların seçiminde epey kurnazca ve ustalıklı davranmıştır. Romanı yazdığım sırada, sonlara doğru, kadınlarla ilgili bildiklerimi (ki çok fazla değildi) en iyi çekilde yansıtmaya çalışırken fazlasıyla sıkıntı çektiğimi fark etmiştim. Bu kasılma, kitabın tamamlanmış halinde de belli oluyor zaten. En

azından benim için akıcı, eğlenceli ve sürükleyici bir parça olduğunu düşünüyorum. Ancak kitapta, iyi ve popüler romanda hiç olmaması gereken bir ağırlık ve ne kadar uğraştıysam da kurtulamadığım bir *Sturm und Drang* havası vardır. Karakterler ve olaylar açısından roman, oldukça açık ve gerçeğe uygun görünür ama De Palma'nın filmde yakaladığı tarz, kitapta yoktur.

Kitap, lise denen karınca çiftliğini eksiksiz olarak ele almaya çalışır. De Palma'nın bu lise yılları dünyasına dair tahlilleriyse daha dolambaçlı ve iğneleyicidir. Film, eleştirmenlerin, kadınlara sağlam ve dolgun roller verilmemesiyle ilgili hayıflandıkları bir dönemde çıkmıştır, ancak bu eleştirmenlerin hiçbiri, *Carrie*'nin film uyarlamasının tamamen kadınlara ait olduğunu fark etmemiştir. Kitaptaki önemli ve korkutucu karakterlerden biri olan Billy Nolan, filmde yardımcı rollerden birini üstlenmiştir. Carrie'yi mezuniyet balosuna götüren Tommy, romanda gerçekten erkekçe bir şey yapmaya çalışmaktadır. Kendi yöntemleriyle o kast sisteminin dışında kalmaya çalışmaktadır. Filmdeyse duşta Carrie'ye kadın pedleri atmalarından sonra durumu telafi etmek isteyen kız arkadaşının maşası haline gelmiştir.

"Birlikte gezmek istemediğim kimseyle gezmem," dedi Tommy, sabırlı bir şekilde. "Bunu, sana sormak istediğim için soruyorum." En nihayetinde o da gerçeğin bu olduğunu biliyordu.

Ancak filmde Carrie ona, mezuniyet balosuna birlikte gitmeyi teklif ederek kendisine neden iyilik yaptığını sorduğunda Tommy, ışıltılı bir gülümsemeyle, "Çünkü yazdığım şiiri beğendin," der. O şiiri de aslında kız arkadaşı yazmıştır.

Roman liseyi, daha önce de bahsettiğimiz gibi, kadınları ve erkekleri yiyip yutan dipsiz bir kuyu olarak, son derece genel bir şekilde ele alır. De Palma'nın sosyal bakış açısı daha orijinaldir. O, beyaz çocukların gittiği bu kasaba lisesini bir tür anaerkil düzen olarak görür. Neresinden bakarsanız bakın, perde arka-

sındaki ipleri ellerinde tutan ve erkek arkadaşlarını maşa olarak kullanan kadınlar görürsünüz. Böyle bir ortamda Carrie daha da acınası bir hale gelir; çünkü onların yaptıklarının hiçbirini kendisi yapamaz. O, başkalarının hareketlerinin kendisini kurtarmasını veya lanetlemesini bekleyebilir ancak. Sahip olduğu tek güç, telekinetik gücüdür ve hem kitap hem de film sonunda aynı noktaya varır: Carrie, bu "vahşi gücünü", o kokuşmuş toplumu tamamen alaşağı etmek için kullanır. Ve hem filmin hem de romanın başarılı olmasındaki nedenlerden birinin de burada saklı olduğunu düşünüyorum: Carrie'nin intikamı, beden eğitimi derslerinde şortları indirilmiş veya çalışma salonlarında gözlükleri parmak izleriyle doldurulmuş çocukların onaylayacağı bir şeydir. Carrie'nin spor salonunu yerle bir etmesinde sosyal olarak ezilmiş olanların hayallerini süsleyen devrimi görürüz. Kitapta Carrie oradan evine yürürken her şeyi yakıp yıkar, ancak bu sahne bütçeyi aştığı için filmden çıkarılmıştır.

8

Bir zamanlar, büyük bir ormanın kenarında, karısı ve iki çocuğuyla birlikte fakir bir ormancı yaşarmış. Oğlanın adı Hansel, kızınkiyse Gretel'miş. Adamın hep, yalnızca yaşamlarını sürdürmeye yetecek kadar parası olmuş ve bir gün, yaşadıkları topraklarda büyük bir kuraklık olunca adamcağız eve ekmek getirememeye başlamış. Bir gece, endişeli bir şekilde yatağında dönüp dururken derin bir iç çekerek karısına sormuş: "Bize ne olacak? Artık kendimize bile bakamazken çocuklarımıza nasıl bakacağız?" "Bak ne diyeceğim kocacığım," demiş kadın, "yarın sabah erkenden çocukları ormanın en ağaçlıklı yerine götüreceğiz, onlara bir ateş yakıp ellerine de birer parça ekmek tutuşturduktan sonra işe gideceğiz ve onları yalnız bırakacağız. Nasıl olsa evin yolunu bulamazlar. Böylece biz de onlardan kurtulmuş olacağız."[7]

Bundan önce, gerçek (bazen de yüzer-gezer) kaygıları, korku filmlerinin kâbus korkularına bağlamaya çalışan, alt metinli filmleri tartışıyorduk. Ancak şimdi, bu en ibretlik çocuk masalı "Hansel ve Gretel"den yaptığımız alıntıdan yola çıkarak, gelin en ufak mantık pırıltısını bile söndürüp etkileri çok daha derine, mantık sınırlarının ötesine geçen ve evrenselmiş gibi görünen korkulara ulaşan birkaç filmi tartışalım.

Burası bizim tabu sınırlarını kesinlikle geçeceğimiz noktadır ve işin başından size karşı dürüst olmam en iyisi. Bence hepi-

7 Cary Wilkens tarafından düzenlenen, *The Andrew Lang Fairy Tail Treasury (Andrew Lang Masal Hazinesi)* kitabı. (Avenel Books, New York, 1979.)

miz akıl hastasıyız. Tımarhanelerde yatmayanlarımız sadece bunu gizlemek konusunda daha başarılı ve aslında belki de o kadar da başarılı değildir. Hepimiz, kendi kendine konuşan, kimsenin bakmadığını düşündükleri anlarda suratlarını korkunç bir şekilde buruşturan, histerik korkuları olan insanlar tanımışızdır. Bu korkular; yılanlar, karanlık, dar alanlar, yüksekten düşme ve tabii ki, hayatın büyük Şükran Günü sofrasında üstlerine düşeni yapıp, yerin altında sabırla bekleyen solucanlar ve böcekler gibi şeyleri kapsar. Bir zamanlar her şeyi yiyen canlı er ya da geç başka canlılara yem olacaktır.

Dört veya beş dolar ödeyip bir korku filminin gösterildiği sinema salonunun onuncu sırasında, ortalardaki yerimizi aldığımızda, kâbuslara meydan okuruz. Neden? Bunun bazı sebepleri son derece basit ve açıktır; bunu yapabildiğimizi, korkmadığımızı ve bu hız trenine binebileceğimizi göstermek için. Tıpkı, üç yüz altmış derece dönen ve yüksekten düşerek bir gölün dibine inen bir hız treninde çığlık atacağımız gibi, iyi bir korku filminin bize bir iki çığlık attıramayacağı anlamına gelmez. Korku filmleri, hız trenleri gibi, özellikle gençlerin ilgi alanına girer. İnsan kırk veya elli yaşına geldiğinde o 360 derecelik dönüşlerden aldığı zevk kaybolur.

Daha önce de belirttiğim gibi, bu filmlere kendi normalliğimizi geri kazanmak için de gideriz. Korku filmi doğası gereği tutucu, hatta gericidir. *Die, Monster, Die* filmindeki eriyen, korkunç kadın Freda Jackson da, bir Robert Redford veya bir Diana Ross çekiciliğinden ne kadar uzak olsak da, gerçek çirkinliğe hâlâ binlerce ışık yılı uzakta olduğumuzu kanıtlar.

Ve bu filmlere eğlenmek için gideriz.

Ah, ama burası zeminin kayganlaştığı noktadır değil mi? Çünkü bunun tuhaf bir eğlence biçimi olduğu kesindir. Bu, başkalarının işkence görmesinden, bazen öldürülmesinden kaynaklanan bir eğlencedir. Bir eleştirmen; röntgencinin savaş anlayışı profes-

yonel futbola dönüştüyse, korku filminin de halka açık linçin daha modern haline dönüştüğünü öne sürmüştü.

Mitik ve "masalsı" korku filmlerinin, grinin tonlarını ortadan kaldırdığı, mesela *When A Stranger Calls* (*Telefondaki Yabancı)* filmi iş yapmaz çünkü Tony Beckley'nin başarıyla ve samimiyetle canlandırdığı psikopat, kendi psikozlarının ıstıraplarıyla çevrilmiş zavallı bir aptaldır. Ona karşı duyduğumuz istemsiz sempati, suyun viskiyi seyreltmesi gibi, filmin başarısını seyreltmektedir.) bizi daha medeni ve olgun analizlerden uzaklaştırıp yeniden çocuk olmaya ittiği ve her şeyi yalnızca siyah ve beyaz olarak görmemize sebep olduğu doğrudur. Bunun sebebi, korku filmlerinin bir tür psikolojik rahatlama sağlaması olabilir çünkü basitliğe ve hatta düpedüz çılgınlığa gömülmeye çıkarılan bu davetiye, bizlere nadiren sunulur. Bize, duygularımızın dizginleri ele geçirmesine izin verebileceğimiz söylenir. Veya dizginleri tamamen ortadan kaldırabileceğimiz.

Eğer hepimiz deliysek, o zaman delilik bir tür derecelendirme meselesi haline gelir. Eğer deliliğiniz sizi, Karın Deşen Jack veya Clevelandlı Deli Kasap gibi kadınları delik deşik etmeye sevk ediyorsa, sizi alkışlarla tımarhaneye uğurlarız (gerçi bu iki amatör, gece yarısı cerrahından hiçbiri yakayı ele vermemişti, heh heh heh). Öte yandan, deliliğiniz sizi yalnızca stres altındayken kendi kendinize konuşmaya veya sabah otobüsünde burnunuzu karıştırmaya sevk ediyorsa, o zaman kendi işinize bakmakta serbestsiniz, ancak en iyi partilere davet edileceğinizden şüpheliyim.

Hepimizin içinde potansiyel bir saldırgan vardır (geçmişteki ve günümüzdeki azizleri bunun dışında tutuyorum, ancak pek çok aziz de kendi çapında delidir) ve arada bir, bu saldırganın çığlık atıp çimenlerde yuvarlanmak için serbest bırakılması gerekir. Vay canına, yine kurtadamdan bahsediyorum sanırım. Duygu ve korkularımız kendi vücutlarını oluşturur ve onların doğru düzgün kas

yapabilmeleri için egzersize ihtiyaç duyarız. Modern toplumda bu duygusal "kasların" bazıları kabul görmüş, hatta yüceltilmiştir. Bunlar, tabii ki toplumun statükosunu savunan duygulardır. Sevgi, arkadaşlık, şefkat, bunların hepsi, alkışladığımız ve o berbat Hallmark kartlarıyla veya Leonard Nimoy dizeleriyle (onlara şiir demeye cüret etmiyorum) ölümsüzleştirdiğimiz duygulardır.

Bu duyguları dışa vurduğumuzda, toplum bizi olumlu bir teşvik yağmuruna tutar. Bunu, daha altımızdaki bebek bezi çıkarılmadan önce öğreniriz. Çocukken, küçük, kusmuklu kız kardeşimize sarılıp onu öptüğümüzde tüm amca ve teyzelerimiz gülümseyip, "Ne kadar da tatlı, değil mi?" diye bağırırlar. Ardından da çikolata kaplı ödül krakerleri gelir. Ancak, kusmuklu küçük kız kardeşimizin parmaklarını kapıya kasten sıkıştırırsak yaptırımlarla karşılaşırız. Ebeveynlerden, amcalardan, teyzelerden gelen kızgın serzenişler ve çikolata kaplı kraker yerine, kıça atılan sağlam bir şaplak gibi.

Ancak, medeni olmayan duygular öylece ortadan kaybolmaz ve onlar da arada bir egzersiz yapmak ister. "Bir kamyon dolusu bowling topu ve bir kamyon dolusu ölü bebek arasındaki fark nedir?" gibi "hastalıklı" bazı şakalarımız vardır mesela. (Bir kamyon dolusu bowling topunu bir dirgen kullanarak boşaltamazsınız. Bu arada bu şakayı da on yaşında bir çocuktan duydum, ciddiyim). Böyle bir şaka, biraz irkilsek de şaşırtıcı bir şekilde bizi güldürebilir ve bu da şu tezi doğrular: İnsanlığın kardeşliğini paylaşıyorsak, o zaman insanlığın deliliğini de paylaşıyoruz demektir. Bunların hiçbirini, hastalıklı bir şakayı veya deliliği savunmak için söylemiyorum. Bunları, en iyi korku filmlerinin gerici, anarşizan ve aynı zamanda devrimci filmler olmalarının nedenini açıklamaya çalışıyorum.

Temsilcim Kirby McCauley, Andy Warhol'un *Bad* (*Kötülük)* filminden bir sahneyi anlatmayı sever ve bu sahneyi tam da bir

korku filmi havasında, yumuşak bir tonda anlatır. Bir anne, bebeğini bir gökdelenin camından aşağı atınca kamera hemen aşağıdaki insanlara döner ve yüksek bir çarpma sesi duyarız. Bir başka anne, kalabalığın arasından geçerek oğlunu yerdeki et yığınının yanına götürür (orada efekt için çekirdekli bir karpuz patlatıldığı çok bellidir), parmağıyla yeri işaret edip, "Bak, yaramazlık yaparsan başına bu gelir işte!" Bu, tıpkı bir kamyon dolusu ölü bebek gibi son derece hastalıklı bir şakadır der. Veya bizim "Hansel ve Gretel" dediğimiz, ormandaki bebekler gibi.

Mitik korku filmi, hastalıklı bir şaka gibi, kirli bir iş üstlenir. Kasten, içimizdeki en kötü şeylere hitap eder. Hastalıklılığımızın zincirlerini kırar, en temel içgüdülerimizi serbest bırakır, en çirkin fantezilerimizi gerçeğe dönüştürür ve bunların hepsini, duruma uygun bir şekilde, karanlıkta yapar. Bu sebeplerden ötürü, koyu liberaller korku filmlerinden kaçınırlar. Bense *Dawn of the Dead* gibi bu filmlerin en agresif olanlarını izlemeyi severim. Bu, önbeyindeki tuzak kapısını kaldırmak ve derinlerdeki gizli nehirde yüzen aç timsahlara bir sepet dolusu çiğ et atmak gibidir.

Neden mi uğraşıyorum? Çünkü bu, timsahların dışarı çıkmasını engelliyor da ondan, dostum. Onlar aşağıda, ben de yukarıda kalıyorum. Tek ihtiyacımız olan şeyin sevgi olduğunu söylemişti Lennon ve McCartney ve ben de buna katılırım. Timsahları tok tuttuğumuz sürece.

9

Ve şimdi de karşınızda, Kenneth Patchen'ın sözleri. Bu sözler, onun kısa ve zekice yazılmış kitabı *But Even So*'da yer almaktadır.

Gel buraya
çocuğum,
eğer niyetimiz
sana zarar vermek olsaydı
yolun kenarında,
ormanın en karanlık yerinde
saklanır mıydık sence?

Bu, en iyi mitik, "masalsı" korku filmlerinin içimizde uyandırdığı histir ve ayrıca, basit agresyon ve hastalıklı ruh halinin altında, korku filminin en güçlü etkileri yarattığı son bir katmanın varlığını öne sürer. Ve bu da bizim için iyidir çünkü daha fazlası olmadan, insanın hayal gücü zavallı, yozlaşmış ve korku adına *Last House on the Left (Soldaki Son Ev)* ve *Friday the 13th* (*13. Cuma)* dışında başka bir şeye ihtiyaç duymayan bir mahluk olurdu. Korku filminin amacı bize zarar vermektir, evet ve ormanın karanlık ve kuytu köşelerinde saklanmasının nedeni de budur. Korku filminin şakası yoktur, sizi avlamak ister. Sizi çocukça bir beklenti ve bakış açısına ulaştırdığı an, çok basit birkaç ahenkli melodi çalmaya başlar. Korku formunun en büyük sınırlandırması ve karşılaştığı en zorlu durum da, kendi katılığıdır. İnsanları gerçekten korkutan şey-

ler bir avuçtur ve az sayıda küçük parçaya ayrılabilir. Sonunda bu olduğundaysa önceki sayfalarda yaptığım türden analizleri yapmak imkânsızlaşır. Analiz yapmak mümkün olsa bile, yapılan bu analizler konudan alakasız olur. Filmin yarattığı etkiden bahsedebilirsiniz ve yapıp yapabileceğiniz de bu kadardır. Bundan daha ileriye gitmeye çalışmak, tek sayıyı ikiye bölüp çift sayılı bir sonuç elde etmeye çalışmak gibidir. Ancak filmin gösterdiği etki tek başına yeterli olabilir. Browning'in *Freaks* filmi gibi bizi jel kıvamına getiren, kendi kendimize, "Lütfen kesin şunu artık," diye öylenmemize veya sızlanmamıza sebep olacak kadar güçlü filmlerdir. Biz ne yaparsak yapalım, üzerimizdeki büyüsünün uzun süre devam ettiği ve o klasik, büyü bozucu, "Bu sadece bir film," cümlesini tekrarlayıp dursak da işe yaramadığı filmlerdir bunlar. Ve bu filmlerin hepsi de, o muhteşem masalsı ifadeyle başlayabilir: "Bir zamanlar..."

Bundan daha ileri gitmeden önce size ufak bir sınav yapalım. Bir kâğıt ve kalem alın ve cevaplarınızı yazın. Yirmi tane soru soracağım, her soru beş puan. Ve eğer notunuz yetmişin altında olursa, geri dönüp *gerçek* korku filmleri konusunda sınıf tekrarı yapmanız gerekiyor demektir.

Hazır mısınız? Pekâlâ. Aşağıdaki filmlerin adlarını yazın:

1. Bir zamanlar, kör bir kadının kocası büyük bir iş bağlamak veya ona benzer bir şey için bir süreliğine evden ayrılmak durumunda kalmış ve Harry Roat adında, Scarsdale'den gelen bir serseri, kocasının yokluğundan faydalanarak kadını ziyaret etmiş.
2. Bir zamanlar, üç bebek bakıcısı, Cadılar Bayramı gecesinde dışarı çıkmış ve Azizler Yortusu geldiğinde, bunlardan yalnızca bir tanesi hâlâ hayattaymış.
3. Bir zamanlar, bir miktar para çalmış olan bir kadın, ıssız bir pansiyonda nahoş bir gece geçirmiş. Pansiyon sahibinin annesi gelene kadar her şey yolundaymış. Anne, çok korkunç bir şey yapmış.

4. Bir zamanlar, kötü insanlar, büyük bir hastanenin ameliyathanesinde bulunan oksijen tüpüyle oynamışlar ve tıpkı *Uyuyan Güzel* gibi, hastanedeki pek çok kişi uzun bir uykuya dalmış. Ancak bu insanlar hiçbir zaman uyanmamışlar.
5. Bir zamanlar, barlardan erkek kaldıran, bedbaht bir kız varmış. Bunu, erkekler onunla birlikte eve geldiklerinde kendini daha iyi hissettiği için yapıyormuş. Ancak bir gece, maskeli bir adamı evine götürmüş. Maskenin ardındaki adam bir öcüymüş.
6. Bir zamanlar, bir grup cesur gezgin, birilerinin yardıma ihtiyaçları olup olmadığını kontrol etmek için başka bir gezegene iniş yapmış. Kimsenin yardıma ihtiyacı yokmuş, ancak dönüş yolunda fark etmişler ki, yanlarına bir öcü almışlar.
7. Bir zamanlar, Eleanor adında bedbaht bir kadın, sihirli bir şatoda bir maceraya atılmış. Şatoda olduğu zamanlarda Leydi Eleanor hiç üzüntü hissetmemiş çünkü orada yeni arkadaşlar bulmuş. Ancak bu arkadaşlar şatoyu terk etmiş ve Eleanor sonsuza kadar orada tek başına kalmış.
8. Bir zamanlar, genç bir adam, sihirli bir iksiri, başka bir ülkeden kendi ülkesine, sihirli bir uçan halının üzerinde getirmeye çalışmış. Ancak daha uçan halısına binemeden yakalanmış ve kötü adamlar, iksiri elinden alıp kendisini de kötülüklerle dolu bir zindana sonsuza dek hapsetmişler.
9. Bir zamanlar, sevimli görünüşlü, küçük bir kız varmış, ancak bu kız gerçekten çok kötü ruhluymuş. Okulun hademesini odasına kilitlemiş ve adamın talaş ve tahta parçalarından yapılma yatağını ateşe vermiş çünkü adam ona kötü davranmış.
10. Bir zamanlar, Hansel ve Gretel'e çok benzeyen iki çocuk varmış ve çocukların babaları öldüğünde anneleri çok kötü kalpli olmasına rağmen çok iyi bir insanmış gibi davranan bir adamla evlenmiş. Bu kötü ruhlu adamın bir elinin parmak-

larında LOVE (AŞK), diğer elinin parmaklarında da HATE (NEFRET) dövmeleri varmış.

11. Bir zamanlar, akıl sağlığının yerinde olduğu epey şüpheli olan, Londra'da yaşayan Amerikalı bir kadın varmış. Her yanı tahtalarla kapalı olan komşu evde bir cinayet işlendiğini gördüğüne inanıyormuş.
12. Bir zamanlar, bir kadın ve erkek kardeşi, annelerinin mezarına çiçek bırakmaya gitmişler ve kötü şakalar yapmayı seven erkek kardeş, "Sana geliyorlar Barbara," diyerek kadını korkutmuş. Ancak gerçekten de onu avlamaya geliyorlarmış ve önce erkek kardeşi avlamışlar.
13. Bir zamanlar, dünyadaki tüm kuşlar insanlara çok öfkelenmişler ve bir çeşit kötü büyünün etkisiyle insanları öldürmeye başlamışlar.
14. Bir zamanlar, eski İrlanda tipi bir evde yaşayan, eli baltalı, çılgın bir adam tüm ailesini kesip biçmeye başlamış. Saha görevlisinin kafasını kestiğinde kesik kafa evin havuzuna yuvarlanmış. Ne kadar komik değil mi?
15. Bir zamanlar, Hollywood Krallığı'ndaki sihirli bir şatoda, iki kız kardeş birlikte yaşlanmaktaymışlar. Kardeşlerden biri, bir defasında Hollywood Krallığı'nda ünlü olmuş ama bu çok uzun zaman önceymiş. Diğer kardeş de tekerlekli sandalyeye mahkûmmuş. Sonra ne olmuş biliyor musunuz? Yürüyebilen kardeş, felçli kardeşine akşam yemeğinde ölü fare yedirmiş. Ne kadar komik değil mi?
16. Bir zamanlar, bir mezar bakıcısı eğer mezarlık haritasında boş mezarların üzerine siyah raptiyeler koyarsa, mezar sahiplerinin öldüğünü fark etmiş. Ancak siyah raptiyeleri söküp yerlerine beyaz raptiyeler koyunca ne olmuş biliyor musunuz? Film kocaman, boktan bir saçmalıklar silsilesine dönüşmüş. Ne kadar komik değil mi?

17. Bir zamanlar, kötü bir adam, küçük prensesi kaçırmış ve canlı canlı gömmüş. Veya öyle yaptığını söylemiş.
18. Bir zamanlar, sihirli göz damlaları icat eden bir adam varmış ve bu damlaları Las Vegas'ta insanların elindeki kartları görüp kumarda çok para kazanmak için kullanabiliyormuş. Ayrıca partilerde kızların elbiselerinin içini görmek için de bu damlaları kullanabiliyormuş. Hiç hoş bir davranış olmamasına rağmen... Ama durun bir dakika! Bu adam çok daha fazla şeyi görebiliyormuş... Daha fazla... Ve daha fazla...
19. Bir zamanlar bir kadın, şeytanın çocuğunu doğurmuş ve çocuk, üç tekerlekli bisikletiyle kadını tırabzanlardan aşağı düşürmüş. Ne kötü bir hareket! Ancak anne şanslıymış! Çünkü kısa süre sonra ölmüş ve filmin devamında oynamak zorunda kalmamış.
20. Bir zamanlar, bir grup arkadaş sihirli bir nehirde kano gezisine çıkmışlar ve birkaç kötü adam, gençlerin eğlendiklerini görmüş ve onları cezalandırmaya karar vermişler. Çünkü şehirden gelen insanların ormanda eğlenmelerini istemiyorlarmış.

Pekâlâ, tüm cevaplarınızı yazdınız mı? Eğer bilgiye dayalı bir tahmin bile yazmadan dört veya daha fazla soruyu boş bıraktıysanız *Julia, Manhattan* ve *Breaking Away* gibi kaliteli filmleri izleyerek çok fazla zaman geçirmişsiniz demektir. Ve Woody Allen'ın, kıl dönmesini taklit edişini (liberal bir kıl dönmesi tabii ki) izlerken, bugüne kadar yapılmış en korkunç filmlerden bazılarını kaçırmışsınız demektir. Bu arada cevaplar şöyle:

1- Wait Until Dark
2- Halloween
3- Psycho
4- Coma
5- Looking For Mr. Goodbar
6- Alien

7- The Haunting
8- Midnight Express
9- The Bad Seed
10- The Night of the Hunter
11- Night Watch
12- Night of the Living Dead
13- The Birds
14- Dementia 13
15- Whatever Happened to Baby Jane?
16- I Bury the Living
17- Macabre[8]
18- X – the Man With the X-ray Eyes
19- The Omen
20- Deliverance

Bu filmlerle ilgili fark edebileceğimiz ilk şey, bu yirmi filmden (Tartıştığımız zaman dilimi içerisindeki en temel içgüdüsel korku filmleri) on dört tanesinde hiçbir doğaüstü olay yoktur. Görünürde bilimkurgu filmi olan *Alien*'ı da sayarsan (ben bu filme doğaüstü bir hikâye gözüyle bakıyorum, ancak bunu, Lovecraft'ın uzay versiyonu, yaşlı Tanrıların bize gelmesi değil de, sonunda insanoğlunun yaşlı Tanrılara gitmesi olarak değerlendiriyorum)on beş film oluyor. Paradoks olsun veya olmasın, masalsı korku hikâyelerinin iş yapmaya devam edebilmek için ağır dozda gerçekliğe ihtiyaçları olduğunu söyleyebiliriz. Böylesi bir gerçeklik hayal gücünü üzerindeki yüklerden kurtarır ve inanamamazlığın yükünü daha kolay

8 Bu William Castle filmi (ilk filmidir ve maalesef son da olmamıştır) benim ilkokul yıllarıma ait, "kesinlikle görülmesi gereken" bir filmdir. Stratford, Connecticut'taki arkadaşlarım filmin adını McBare olarak telaffuz ederlerdi. "Kesinlikle görülmesi gereken" bir film olsun veya olmasın, ürkütücü reklam kampanyası yüzünden çok azımızın ailesi filme gitmemize izin vermişti. Ancak ben, gerçek bir korku filmi olarak, anneme, Disney'in *Davy Crockett* filmine gideceğimi söyleyerek bunun da yolunu bulmuştum. Filmin, sakızlardan çıkan tüm kartlarına sahip olduğum için, sorulduğu zaman filmi özetlemek kolay olurdu.

kaldırmasını sağlar. Seyirci doğru şartlar altında, bu tip durumların gerçekleşebileceğini düşünerek filmin içine çekilir.

Fark edebileceğimiz ikinci şey ise, bu filmlerin çeyreğinin isimlerinde "gece" veya "karanlık" referansları olmasıdır. Karanlığın, en ilkel korkularımıza zemin hazırladığını söyleyemeye bile gerek yok. Tabiatımızın spiritüel olduğuna ne kadar insansak da, fizyolojimiz sürünen, emekleyen, hızlı hareket eden veya yürüyen tüm memelilerle benzerlik gösterir. Aynı beş duyuyla hareket etmek zorundayızdır. Gözleri çok keskin olan bir sürü memeli vardır, ancak biz onlardan biri değiliz. Köpek gibi bazı memelilerin görüşleri bizimkinden daha kötüdür, ancak onların beyin gücündeki bu eksiklik, başka duyularının bizim hayal bile edemeyeceğimiz, hayal edebileceğimize inansak da, kadar keskinleşmesine sebep olmuştur. Köpeklerde işitme ve koku alma duyuları inanılmaz gelişmiştir.

Sözde psişikler "altıncı histen" dem vurmayı severler. Bu, bazen telepati, bazen geleceği görme ve bazen de Tanrı bilir başka ne tür anlamlara gelen belirsiz bir terimdir, ancak bir altıncı hissimiz vardır ve muhtemelen sadece, muhakeme yetimizin gelişmiş olmasına bağlıdır. Fido, bizim farkında bile olmadığımız yüzlerce farklı kokuyu takip edebilir, ancak zavallı hayvancık satrançta ve hatta *Balık Yakalama* oyununda hiçbir zaman iyi olamayacaktır. Bu muhakeme yeteneği, bizim başka duyularımızı geliştirmemize gerek bırakmamıştır. Aslına bakarsanız nüfusun çoğu, gözlük veya işitme cihazı gibi insan standartlarının bile çok altında olan duyu aletleri kullanmaktadır. Ancak Boeing 747 tipi beyinlerimiz sayesinde işlerimizi görmeye devam edebiliriz.

Tüm bunlar, iyi ışıklandırılmış bir toplantı odasında anlaşma bağlarken veya güneşli bir akşamüstü, oturma odanızda ütü yaparken işe yarar, ancak yıldırımlı bir fırtına sırasında elektrikler gittiğinde ve mumları nereye koyduğumuzu hatırlamaya çalışarak

bir yerden bir yere yavaş yavaş yürümek zorunda kaldığımızda işler değişir. Karmaşık bir radara sahip olan 747 bile yoğun bir sis yığını olduğunda iniş yapamaz. Elektrikler kesildiğinde ve kendimizi zifiri karanlık içinde bulduğumuzda, gerçeklik sevimsiz bir sis gibi çökmeye başlar.

Bir duyunun veri girişini kısmen bloke ettiğimizde, o duyu basitçe devre dışı kalır, ancak asla yüzde yüz devre dışı kalmaz. Karanlık bir odada bile gözlerimizin önünde bir tür iz deseni görürüz ve en sessiz ortamda bile boğuk bir uğultu duyarız. Böylesi bir "hayalet veri girişi" devrelerin hâlâ açık ve bekleme modunda olduğu anlamına gelir ancak. Aynısı, beynimiz için geçerli değildir. Bu, duruma göre bir şans olabilir de, olmayabilir de. Eğer son derece sıkıcı bir durumda kaldıysanız bu bir şanstır. Bir sonraki gün yapacağınız işleri planlamak, lotoyu veya Reader's Digest çekilişlerini kazansaydınız hayatın nasıl olacağını düşünmek veya seksi Bayan Hepplewaite'ın o daracık elbiselerinin altına ne giydiğini veya giymediğini tahmin etmek için altıncı hissinizi kullanabilirsiniz. Öte yandan, beynin sürekli olarak işlemesi karmaşık bir lütuf olabilir. Kronik uykusuzluktan mustarip olan herhangi birine sorun.

Korku filmlerinin kendilerini korkutmadığını söyleyen insanlara ufak bir deney öneririm her zaman. *Night of the Living Dead* gibi bir filme tek başınıza gidin. Bu arada, ne kadar çok insanın korku filmlerine çiftler veya gruplar, hatta sürüler halinde gittiğini fark ettiniz mi hiç? Sonra arabanıza binin, her kasabada en az bir tane bulunan boş ve harabe bir eve gidin (Stepford, Connecticut hariç çünkü onların da başka sorunları var). İçeri girin. Tavan arasına çıkın. Orada oturun. Etrafınızdan gelen gıcırtıları dinleyin. Bu gıcırtıların, birinin ya da bir şeyin merdivenlerden çıkışına ne kadar benzediğine dikkat edin. Küf kokusunu içinize çekin. Çürüme kokusunu. Pas kokusunu. Az önce izlediğiniz filmi düşünün. Karanlıkta oturup etrafınızda nelerin dolaştığını göremezken iz-

lediğiniz filmi düşünün. Omzunuza ve hatta boynunuza, o pis ve eğri büğrü pençesini koymak üzere olabilecek olan şeyi düşünün.

Böylesi karanlık bir deney, aydınlatıcı bir deneyim olabilir.

Karanlık korkusu en çocukça korkudur. Korku hikâyeleri genelde "kamp ateşi başında" veya en azından güneş battıktan sonra anlatılır çünkü gün ışığında gülünebilen şeylere yıldızların ışığında gülmek daha zordur. Bu, her korku filmi yapımcısının veya korku hikâyesi yazarının bildiği ve kullandığı bir gerçektir. Bu, korku hikâyelerinin tam anlamıyla kavrayabileceği, şaşmaz bir basınç noktasıdır.[9] Bu, film yapımcıları için özellikle geçerlidir tabii ki ve film yapımcılarının kullandıkları tüm o araçlar içinde karanlık korkusu, filmler, doğaları gereği, karanlıkta izlendiği için, kullanılabilecek en doğal korku aracıdır.

Everest House'un asistan editörü Michael Cantalupo bana, *Wait Until Dark* (*Karanlığa Kadar Bekle)* filminin ilk gösteriminde kullanılan bir numarayı hatırlattı; bu bağlamda bundan bahsetmem gerekiyor. Filmin son on beş, yirmi dakikası gerçekten dehşet vericidir ve bu, kısmen Audrey Hepburn ve Alan Arkin'in ustalıklı performansları (benim gözümde Arkin'in, Harry Roat Jr. performansı, Peter Lorre'nin *M* filmindeki performansına rakip olan ve belki de fark atan, beyaz perdenin en güçlü kötü adam canlandırması olabilir) kısmen de Frederick Knott'un hikâyesinin, etrafında döndüğü o muhteşem numara sayesindedir.

Canını kurtarmak için son bir umutsuz çaba gösteren Hepburn, Arkin'in de kendisiyle eşit şartlarda olması için oturduğu dairedeki ve koridordaki tüm ampulleri kırar. Sorun şudur ki, bir tane ampulü kırmayı unutmuştur, ancak muhtemelen siz de, ben de unuturduk. Bu, buzdolabının içindeki ampuldür.

---

9 Arada bir, birileri bu geleneklere karşı çıkar ve bazen "gün ışığı korkusu" olarak adlandırılan filmler çeker. Özellikle Ramsey Campbell bunu çok iyi yapar. Örnek olarak, onun *Deamons by Daylight* adlı kitabına göz atabilirsiniz.

Her neyse, tiyatroda yapılan numara, kapıların üzerindeki ÇIKIŞ tabelalarının ışıkları hariç salondaki tüm ışıkları kapatmaktı. *Wait Until Dark* filminin son on dakikasına gelinceye dek, sinemaların çoğunda, film oynarken bile, ne kadar çok ışık olduğunu fark etmemiştim. Eğer salon nispeten yeniyse, tavanlarda küçük "loş ampuller", eskiyse de, duvarlarda biraz kaba saba olmasına rağmen hoş duran, elektrikli şamdanlar bulunur. Sıkışırsanız, tuvalete gittikten sonra, perdeden yansıyan ışık sayesinde oturduğunuz koltuğu her zaman bulabilirsiniz. *Wait Until Dark* filminin, zifiri karanlık bir apartman dairesinde geçen en heyecanlı birkaç dakikası hariç. Yalnızca kulaklarınız iş yapar ve duydukları Bayan Hepburn'un çığlıkları, Arkin'in acı çekerek soluması (bir süre önce bıçaklanmıştır ve onun ölmüş bile olabileceğini düşünerek biraz rahatlamamıza izin verilir ve sonra şeytani bir sürpriz kutusundan fırlar gibi yine ortaya çıkar) hiç de huzur verici şeyler değildir. Orada oturursunuz. O koca Boeing 747 beyniniz gazlamaya çalışan külüstür bir araba gibi çalışmaya başlar ve üzerinde çalışabileceği somut veri sayısı da oldukça düşüktür. Kan ter içinde orada oturur ve ışıkların yanmasını umarsınız. Er ya da geç yanar da. Mike Cantalupo bana, *Wait Until Dark* fimini, çıkış tabelalarının ışıklarının bile yanmadığı, dökülmekte olan bir salonda izlediğini söylemişti.

Tanrım, bu gerçekten çok kötü olmalı.

Mike'ın bu anısı, beni başka bir filme geri götürdü. William Castle'ın, tarzı sebebiyle biraz daha aşırıya kaçan benzer bir numaranın kullanıldığı *The Tingler (Tahrik)* filmine. *Macabre* filmiyle bağlantılı olarak daha önce bahsettiğim Castle (biz BASP [beyaz anglosakson protestan] çocuklar tarafından *McBare* olarak bilinen film, hatırlarsınız), bu tip numaraların kralıydı. 100.000 dolarlık "korku sigortasını" çıkaran kişi de oydu. Eğer film sırasında korkudan ölürseniz, parayı mirasçılarınız alıyordu. "Tüm

Gösterimlerde Görevli Hemşire" numarası, "Bu Korkunç Filmi İzlemeden Önce Fuayede Tansiyonunuzun Ölçülmesi Gerekmektedir" numarası (bu numara *The House on Haunted Hill* filminin promosyonunda kullanılmıştı) ve daha birçok başka numara.

İnanılmaz düşük bir bütçeyle çekilen ve muhtemelen ilk bin kişi filmi izledikten sonra tüm masraflarını çıkarmayı başaran *The Tingler* filminin hikâyesinin detaylarını net olarak hatırlamıyorum ama korkudan beslenen bir canavar vardır. Kurbanları çığlık atamayacak kadar korktuklarında, onların omurgalarına yapışır ve onları öldürene kadar bırakmazdı. Bunun kulağa çok aptalca geldiğini biliyorum ama filmde bu, gerçekten işe yarıyordu. Tabii filmi izlediğinizde on bir yaşında olmanın da etkisi olabilir. Hatırladığım kadarıyla, seksi bir hanımefendi küvete giriyordu. Kötü haber.

Ama hikâyeyi boş verin, promosyon numarasından bahsedelim. Bir noktada, *tahrik* edici canavar sinema salonuna girip sinema makinistini öldürüyor ve bir şekilde elektrikleri kesiyordu. Tam da filmi izlemekte olduğunuz salonda tüm ışıklar ve perde bir anda kararıyordu. Olan olmuştu ve omurganıza yapışan *tahrik* edici canavardan kurtulmanızın tek yolu, canavarın beslendiği adrenalinin türünü değiştiren, yüksek sesli bir çığlık atmaktı. Tam o anda bir anlatıcı, "Tahrik edici canavar şu anda salonda! Sizin koltuğunuzun altında da olabilir. O yüzden, çığlık atın! Canınızı kurtarmak için çığlık atın!" diyordu. Seyirci de buna memnuniyetle uyuyordu tabii ki ve bir sonraki sahnede canını kurtarmak için kaçan ve tüm o çığlık atan insanlar tarafından yenilgiye uğratılmış olan canavarı görüyorduk. Dennis Etchison'a göre hepsi bu da değildi. *The Tingler* filminin ilk gösteriminde (yalnızca gösteri merkezlerinde) Castle'ın kullandığı *başka* bir promosyon numarası daha vardı. "Salonlardaki belli koltuk sıralarında," diye anlatır Dennis, "koltukların sırt veya oturma yerlerine yerleştirilmiş, elektrikli, titreşim mekânizmaları vardı. Böylece doğru an

geldiğinde *tahrik* edici canavarı, oturduğunuz yerde duyabiliyor ve hissedebiliyordunuz."[10]

Size verdiğim listede, isminde karanlık konsepti bulunmayan, diğer tüm filmlerin hemen hemen hepsinde karanlık korkusu ağır bir şekilde kullanılır. John Carpenter'ın *Halloween* filminin yaklaşık on sekiz dakikası, gece saatlerinde geçer. *Looking For Mr. Goodbar* filminin o son, korkunç sahnesinde (karım kusacağını düşünerek kadınlar tuvaletine koşmuştu). Tom Berenger'ın, Diane Keaton'ı, bıçaklayarak öldürdüğü anlar, elektronik bir flaşın sürekli çakıp duran ışığı dışında karanlık bir apartman dairesinde çekilmiştir. *Alien* filminde, sürekli olarak gördüğümüz karanlık motifinden bahsetmeye gerek bile yok. Filmin tanıtım afişlerinde "Uzayda çığlıklarınızı kimse duyamaz" yazar. Bunun yerine, "Uzayda hep gece yarısıdır" da yazsa olurdu. Bu yıldızlararası, Lovecraftvari uçurumda şafak hiç sökmez.

Perili ev her zaman ürkütücüdür, ancak duvardaki surat, yamulan kapılar, gümbürtüler, Eleanor'un elini tutan şey gibi en büyük etkilerini gün batımından çok sonraki saatlere saklar. Bir başka Everest House editörü olan Bill Thompson (bin yıldır benim editörlüğümü yapıyor. Muhtemelen önceki hayatımızda ben onun editörüydüm ve şimdi o da intikamını alıyor), bana, *The Night of the Hunter (Caniler Avcısı)* filmini (bunun bana hatırlatılması ihtiyacını duymam da benim hatamdır) hatırlattı ve yıllar boyunca hafızasında yer eden korkunç sahnelerden birinin, katil

---

10 Tanrım, kötü korku filmlerini pazarlamak için kullanılan çaresiz numaralardan bazılarını düşünmek çok eğlenceli. Otuzlu yıllarda insanları sinema salonlarına çeken Sofra Seti Geceleri ve Çekiliş Geceleri gibi organizasyonlar hafızalarda hoş izler bırakır. Bir İtalyan filmi olan *The Night Evelyn Came Out of the Grave (Evelyn'in Mezardan Çıktığı Gece)* filminin oynadığı günlerde sinemalar "kanlı mısır" reklamları yapmışlardı. İçine kırmızı gıda boyası katılmış, normal patlamış mısırdı bu. Jimmy Sangster tarafından yazılan, 1960 yapımı tipik "Hammer filmi" *(Jack The Ripper* filminin gösterimi sırasında, siyah beyaz olan film, Karın Deşen'in kötü bir karar vererek asansör boşluğuna saklandığı ve aşağı inen asansör kabininin altında ezildiği son beş dakika boyunca ürkütücü bir renge bürünürdü.

vaizin, kendisini nehre atmasından sonra Shelley Winters'ın saçlarının suda dalgalanması olduğunu söyledi. Tabii ki bu da karanlıkta gerçekleşmişti.

Night of the Living Dead filminde, küçük kızın, annesini bahçe küreğiyle öldürdüğü sahne ile, *The Birds* filminde, Tippie Hedren'ın tavan arasında kapana kısıldığı ve kargaların, serçelerin ve martıların saldırısına uğradığı sahne arasında ilginç bir benzerlik vardır. Bu iki sahne de, karanlık ve aydınlığın, seçime bağlı olarak nasıl kullanılabileceğinin klasik örnekleridir. Çoğumuz, çocukluğumuzda, parlak ışıkların hayali iblisleri ve korkuları nasıl yendiğini; ancak bazı durumlarda da azıcıkbir ışığın, durumu nasıl kötüleştirdiğini hatırlarız. Sokak lambası, camın kenarındaki ağacın dallarının cadı parmakları gibi görünmesine veya camdan sızan ay ışığı, dolabın bir köşesine yığılmış oyuncakların, her an saldırmaya hazır, emekleyen Şeylere benzemesine sebep olurdu.

Night of Living Dead'ndeki anne öldürme sahnesinde *Psycho* filmindeki duş sahnesi gibi, ilk izlediğimizde hiç bitmeyecek gibi gelir) küçük kızın kolu, sallanmakta olan bir ampule çarpar ve kiler, oradan oraya süzülen gölgelerin olduğu bir kâbus yerine döner. Gölgeler bir görünüp bir kaybolmakta, sonra yeniden ortaya çıkmaktadır. Tavan arasındaki kuş saldırısında, çakan flaş etkisini gösteren şey, Bayan Hedren'in elindeki fenerdir (*Looking for Mr. Goodbar* filmiyle bağlantılı olarak, daha sinir bozucu ve anlamsız bir şekilde, Marlon Brando'nun *Apocalypse Now [Kıyamet]* filminin sonlarındaki tutarsız monologunda bahsi geçmiş ve kullanılmıştır) ve sahneye bir heyecan, bir kalp atışı katar. Başlangıçta fenerin ışığı, Bayan Hedren kuşları kovalamak için feneri kullandığından, hızlı hareket eder, ancak Hedren güçten düştükçe ve önce şoka girip sonra da bilincini yitirmeye başladıkça ışık da giderek yavaşlar ve yere düşer. Artık yalnızca karanlık vardır ve o karanlığın içinde pır pır eden, kasvetli kanat sesleri.

Tüm bu filmlerdeki "karanlık oranlarını" tek tek tartışarak konuyu uzatmayacağım, ancak tartışmanın bu bölümünü, "gün ışığında" korkuyu yaşatabilen birkaç farklı filmde de, karanlıkta geçen korkutucu anlar olduğunu söyleyerek kapatacağım. *Coma* filminde Genevieve Bujold'un servis merdivenlerinden tırmanarak ameliyathaneye ulaşması tıpkı, *Deliverance* (*Kurtuluş)* filminde Ed'in (John Voight) filmin sonunda uçuruma tırmanmasında olduğu gibi karanlıkta gerçekleşir. *The Omen* filminde çakal kemiklerinin olduğu mezarın kazılması ve Francis Coppola'nın ilk uzun metrajlı filmi (AIP için yapılmıştır) *Dementia-13* filminde Luana Anders'ın uzun zaman önce ölen kardeşi için yapılmış, sualtındaki ürkütücü "anıtı" bulmasından bahsetmeye gerek bile yok.

Konuyu geride burakmadan önce size birkaç örnek daha vereyim: *Night Must Fall (Gecenin Karanlığı), Night of the Lepus (Yabani Kemirgenin Dehşeti), Prince of Darkness (Dracula, Karanlığın Prensi), The Black Pit of Dr. M. (Öbür Dünyanın Gizemi), The Black Sheep (Kara Koyun), Black Sabbath (Kara Cumartesi), Dark Eyes of London (Canavar Doktor), The Dark (Karanlık), Dead of Night (Gece Yarısı), Night of Terror (Dehşet Gecesi), Night of the Demon (İblisin Kurbanları), Nightwing (Gecenin Kanatları), Burn Witch Burn (Yan, Cadı, Yan)...*

Artık anladınız. Eğer karanlık diye bir şey olmasaydı, korku filmi yapımcıları karanlığı icat etmek zorunda kalırlardı.

10

Listedeki filmlerden bir tanesinden bahsetmedim çünkü şimdiye kadar bahsettiklerimize karşı kısmen bir antitez oluşturuyor. Korkuyu karanlığa değil, aydınlığa dayandırıyor ve ayrıca, mitik ve masalsı korku filmlerinin bize yapmaya çalıştığı bir başka şeyle ilgili doğal bir tartışmaya uzanıyor. Yapılması nispeten daha kolay olan "iğrendirme" işini hepimiz anlıyoruz,[11] ancak iğrendirme yalnızca korku filmlerinde, en çocukça duygusal dürtüler olarak sanat seviyesine ulaşabilir. Şimdi, bazılarınızın iğrendirmenin hiçbir sanatsal yanı olamayacağını söylediğinizi duyabiliyorum. Tek yapmanız gereken, yemeğinizi çiğnemek ve masada oturan arkadaşınızın suratına karşı ağzınızı açıp öyle durmak, ama Goya'nın işlerine ne demeli? Veya buradan yola çıkarak, Andy Warhol'un Brillo kutularına veya sabun tenekelerine ne demeli?

En kötü korku filmleri bile, bu aşamada bir iki başarılı sahne çıkarabilir. Kısa bir süre önce Dennis Etchison, telefonda bana *The Giant Spider Invasion* (*Dev Örümcek İstilası)* filminde, bir kadının her sabah içtiği vitamin kokteylini içtiği ve mikseri çalıştırmadan önce içine besili bir örümceğin düştüğünü fark etmediği kısa sahneyi hatırlattı. Ham ham! Hatırlanması epey zor bir film olan *Squirm* (*Kıvranma)* filminde, bir kadının duşa girdiği ve suyun kesildiğini fark edip yukarı baktğında duş başlığının,

11 Çocukken, arkadaşlarımdan birinin benden, uzun ve cilalı bir kaydıraktan kaydığımı, sonra kaydırağın bir anda dev bir jilete dönüştüğünü düşünmemi istemişti. Bunu günlerce üstümden atamadım.

deliklerden sallanan solucanlarla tıkandığını gördüğü, unutulması mümkün olan bir sahne vardır. En azından filmi seyretmiş olan biz iki yüz kişi için. Dario Argento'nun *Suspiria* filminde birkaç kız öğrenci, tam uyumaya hazırlanırken kurtçuk yağmuruna maruz kalır. Bunun, filmin genel konusuyla bir ilgisi yoktur ama itici bir şekilde ilginçtir. Eski bir soft-core film yapımcısı olan William Lustig'in yönettiği *Maniac* filminde deli katilin (Joe Spinell) kurbanlarından birinin kafa derisini dikkatlice yüzdüğü muhteşem bir sahne vardır ve kamera, kötü bir niyetle bile o yöne dönmez, ölü ve dalgın bir gözmüşçesine sabitlenir yalnızca ve bu da, sahneyi izlemeyi daha da imkânsızlaştırır.

Daha önce de söylediğimiz gibi, iyi korku filmleri bu ilkel ve çocukça seviyeden faydalanır. "Ağzımdaki yemeğe baksana" bir seviye. Ben buna "IYK faktörü" diyorum. Bazen de, "Tanrım, ne iğrenç şeydi o!" faktöründen. Bu, çoğu liberal ve çoğu gerici eleştirmenin, korku filmleri konusunda fikir ayrılığına düştükleri noktadır. Mesela Lynn Minton'ın, *Dawn of the Dead* ile ilgili eleştirisi (ki filmin ikinci sahnesinden sonra salonu terk etmişti) ve *The Boston Phoenix*'in sanat bölümünde, aynı filmle ilgili yazılan kapak konusu hikâyesi arasındaki farka bakabilirsiniz. Punk rock gibi, sağlam bir iğrendirme gücüne sahip olan bir korku filmi de sanatı, çocukça anarşist davranışlarda bulur. *The Omen*'de cam bir panelin, fotoğrafçının kafasını kopardığı sahne, sanatın en tuhaf türüdür ve böye şeylerden ziyade Jane Fonda'nın *Julia* filmindeki inanılmaz oyunculuğuna tepki veren eleştirmenleri suçlayamayız.

Ancak iğrendirme bir sanattır ve bunu anlayabiliyor olmamız önemlidir. Kan her yere sıçrar ve seyirci bundan hiçbir şekilde etkilenmez. Öte yandan, eğer seyirci izlediği karakterleri gerçek insanlar olarak sevebilir, anlayabilir, hatta takdir edebilirse, bu noktada sanatsal bir bağ kurulabilirse, o zaman kan her yere sıç-

rar ve seyirci buna kayıtsız kalamaz. Mesela ben, Arthur Penn'in *Bonnie ve Clyde* filminden veya Peckinpah'ın *The Wild Bunch* (*Vahşi Belde)* filminden çıkıp da, kafasına kalın bir tahtayla vurulmuş gibi görünmeyen kimseye rastladığımı hatırlamıyorum. Ancak insanlar, Peckinpah'ın *Bring Me the Head of Alfredo Garcia* (*Bana Onun Kellesini Getirin)* ve *Cross of Iron* (*Demir Haç)* gibi diğer filmlerinden esneyerek çıkabiliyorlar. O hayati bağ hiçbir zaman kurulamıyor.

Hepsi iyi, güzel ve *Bonnie ve Clyde*'ın sanatsal yanları biraz tartışmaya açık olsa da, gelin, bir an için *The Giant Spider Invasion*'daki eklembacaklılara dönelim. Bu, seyirci ve karakter arasındaki sanatsal bağ fikrine hiç uymuyor. İnanın bana, örümcek içen kadın hiçbirimizin umrunda değil veya filmdeki hiç kimsenin de umrunda değil, ancak filmde yine de yönetmenin savunma mekânizmamızdaki minik bir açığı el yordamıyla yakaladığı, bizi tam da o noktadan vurduğu ve basınç noktamızı elleriyle sıktığı bir ürperme anı vardır. Ne olduğunu bilmeden örümceği içen kadınla empati kurmamızın karakterle hiçbir alakası yoktur. Bir anda iğrençleşen bir durumdaki bir insan olarak görürüz onu. Diğer bir deyişle, iğrendirme, karakterizasyonun daha kaliteli ve geleneksel yöntemleri iş yapmadığında son çare olarak devreye girer. Kadın o kokteyli içtiğinde ürpeririz ve insan olduğumuzu yeniden doğrulamış oluruz.[12]

Tüm bunları söyledikten sonra gelin, *The Man with the X-Ray Eyes* filmine, şimdiye kadar yapılmış en ilginç ve olağandışı kısa

12 Bu, benim korku filmini sanat olarak ele alarak yaptığım tanımlamanın çok geniş kapsamlı olmasıyla suçlanmama yol açabilir. Bu tanımın içine her şeyi dahil etmekle suçlanabilirim. Bu kesinlikle doğru değil, *Massacre on Central High* ve *Bloody Mutilators* gibi filmler hiçbir düzeyde işe yaramaz. Ve eğer yaptığım sanat tanımlamasının sınırları çok esnek gibi görünüyorsa, bu gerçekten kötü bir şey. Ben snob değilim. Eğer siz öyleyseniz, bu sizin probleminiz. Benim mesleğimde, eğer sağlam bir hikâyeye olan ilginizi kaybederseniz, kendinize yeni bir iş alanı arama zamanınız gelmiş demektir.

korku filmlerinden birine ve bu filmdeki, şimdiye dek kameralara yansımış en tüyler ürpertici iğrendirme sahnelerine dönelim.

Bu 1963 filmi, *Attack of the Crab Monsters* (*Yengeçlerin Saldırısı*) ve *The Little Shop of Horrors* (*Küçük Korku Dükkânı*) (Jack Nicholson'ın ilk filmlerinden biri olarak bile kayda değer değildir) gibi saçma filmlerin yapımcılığını üstlenmiş sıkıcı bir tırtıldan, *The Mask of the Red Death* (*Kızıl Ölümün Maskesi*) ve *The Terror* (*Dehşet*) gibi ilginç ve nispeten daha güzel filmler yapan bir kelebeğe dönüşmek için metamorfoz sürecine girmiş olan Roger Colbert tarafından yapılmış ve yönetilmiştir. *X* filminin, bu tuhaf, iki ayaklı kelebeğin kozadan çıkışı olduğunu düşünüyorum. Senaryo, "Sardonicusve" bir dizi başka hikâye ve romanın yazarı olan Ray Russell tarafından yazılmıştır. Bu hikâye ve romanlar arasında nispeten daha olgun bir eser olan *Incubus* ve çok daha başarılı olan *Princess Pamela* bulunur.

X filminde Ray Milland duvarların, kıyafetlerin, iskambil kartlarının ve daha pek çok şeyin arkasını görmesini sağlayan bir göz damlası icat eden bir biliminsanını canlandırır. Ancak süreç başladığında, artık yavaşlatmanın imkânı yoktur. Milland'ın gözleri değişime uğramaya başlar. Önce kanla kaplanır ve sonra tuhaf, sarı bir renk alır. Bu noktada bir parça gerginlik hissederiz. Muhtemelen iğrenme aşaması yaklaştığı içindir ve gerçekte aslında çoktan gelmiştir. Gözlerimiz, zırhımızın hassas bir parçasıdır, oradan avlanmamız mümkündür. Mesela, başparmağınızı birinin kocaman açılmış gözlerine bastırdığınızı, gözün ezilişini hissettiğinizi ve gözün size doğru pörtlediğini hayal edin. İğrenç, değil mi? Böyle bir şeyi düşünmek bile ahlaka aykırı. Ancak "Ölü Adam" adlı klasik Cadılar Bayramı oyununu hatırlıyorsunuzdur. Hani şu soyulmuş üzümlerin karanlıkta elden ele dolaştığı ve herkesin, "Bunlar ölü adamın gözleri mi?" sorusunu sorduğu oyun. Öğk, değil mi? Iyyy, değil mi? Veya çocuklarımın deyimiyle, İYY-RENÇ!

Yüzümüzdeki her şey gibi gözlerimiz de sahip olduğumuz ortak bir şeydir. (O yaşlı ahmak Ayetullah Humeyni'nin bile gözleri vardı.) Ancak benim bildiğim kadarıyla hiçbir korku filminde kontrolden çıkan bir burun yoktur ve *Sürünen Kulak* diye bir film duyduğumu hatırlamıyorum, ama *The Crawling Eye* (*Sürünen Göz)* diye bir film vardır. Anlıyoruz ki, en savunmasız duyu organımız gözlerimizdir ve yüzümüzdeki en savunmamız aksesuvarımız gözlerimiz (ıyyhh!) yumuşaktır. Belki de en kötü kısmı bu...

Bu sebeple, filmin ikinci yarısında Milland'ın gözleri ton değiştirdikçe bu tonların arkasında neyin saklanmakta olduğuna dair giderek artan bir gerginlik yaşarız. Buna ek olarak, *The Man with the X-Ray Eyes* filmini sanatsal olarak daha yükseklere taşıyan bir şey daha olmaktadır. Film, Lovecraftvari bir hal alır, ancak *Alien* filminde kullanılan Lovecraftvarilikten daha değişik ve bir şekilde daha saf.

"Yaşlı Tanrılar," demişti Lovecraft bize, "dışarıdadırlar ve tek istedikleri şey içeri girebilmektir. Kullanabilecekleri güç çizgileri vardır," diye üstü kapalı bir biçimde anlatır Lovecraft. Bu çizgiler o kadar güçlüdür ki, ölümlü bir insan onlara bir kez bile baksa delirir. Tüm galaksiyi ateşe verebilecek bir güç bile, bu çizgilerin gücü yanında hiç kalır.

Sanırım, Ray Milland'ın, görme yeteneği sürekli ve amansız bir şekilde gelişmeye devam ettikçe sahip olmaya başladığı da böyle bir güçtür. Bunu önce, karanlığın içinden yükselen, prizmatik bir ışık olarak görür. (LSD'den kafayı bulduğunuzda göreceğiniz türden tuhaf bir şey.) Corman'ı, *The Trip* filminden (senaryo Jack Nicholson'la ortak olarak yazılmıştır), Peter Fonda karakterini canlandırdığı zamandan hatırlarsınız. Ölmekte olan Bruce Dern'in, "Biri bana adam gibi bir sigara versin," diye vrakladığı muhteşem bir sahnesi olan *The Wild Angels* (*Vahşi Melekler)* filminden bahsetmeme bile gerek yok. Her neyse, Millard'ın gör-

düğü bu parlak ışık bazen giderek büyür ve belirginleşir. Daha da kötüsü, canlı bir varlık olabilir ve izlendiğinin farkında olabilir. Milland, evren ve ötesinin tüm köşelerindeki her şeyi görmüştür ve oralarda bulduğu şeyler onu delirtmektedir.

Bu güç zamanla o kadar berrak bir hale gelir ki, onun gözünden gördüğümüz sahnelerde parlak, hareketli ve asla kadraja tam olarak girmeyen korkunç bir şey tüm perdeyi kaplar. Millard, arabasını ıssız bir yere çeker. O parlak varlık her zaman gözlerinin önündedir ve güneş gözlüklerini çıkararak artık tamamen parlak siyah bir hale gelmiş gözlerini açığa çıkarır. Bir saniyeliğine duraklar ve sonra kendi gözlerini oyar. Corman, bu kanlı göz boşluklarının göründüğü sahnede kareyi dondurur. Ancak doğru mu, değil mi bilmiyorum bazı dedikodular duydum. Filmin son repliği çok korkunç olduğu için kesilmiş. Eğer doğruysa, zaten olup biten şeylere tuz biber ekecek tek şey de o olabilirdi ancak. Dedikodulara göre Milland şöyle bağırıyormuş: “Hâlâ görebiliyorum!”

11

Bu yaptığımız, mit havuzunu oluşturan insan deneyim ve korkularının o derin havuzuna sadece parmaklarımızı sokmaktır. Yükseklik korkusu gibi fobiler (*Vertigo*), yılan korkusu (*Sssssss*), kedi korkusu (*Eye of the Cat*), fare korkusu (*Willard, Ben*) ve nihai etkiyi yaratmak için iğrendirmeden faydalanan diğer tüm filmler gibi düzinelerce başka örnekle devam etmek de mümkün. Bunların ötesinde çok daha geniş bir mit yelpazesi vardır, ancak sonraya da bir şeyler bırakalım, tamam mı?

Ne kadar çok özellikten bahsedersek bahsedelim, geldiğimiz nokta tıpkı en güzel valsin box-step adımlarına dayalı olması gibi hep fobik basınç noktalarıdır. Korku filmi, dışında bir manivela bulunan kapalı bir kutudur ve son tahlilde içindeki el baltalı, şeytani bir şekilde sırıtan palyaçonun yüzümüze doğru fırlaması için yapmamız gereken şey, bu manivelayı çevirmektir. Cinsellik gibi bu deneyim de sürekli olarak arzulanır, ancak belirli bir etkiyi tartışmak, belli bir monotonluk taşır.

Sürekli olarak aynı hikâye zemininden bahsetmek yerine, korku filmlerini mit ve masal açısından ele almayı, büyük lokmadan bahsederek sonlandıralım: Ölümün ta kendisi. Bu, tüm korku filmlerinin destesinde bulunan jokerdir, ancak bu kartı, veteran bir briç oyuncusunun yapacağı şekilde ellerinde tutmaktan ve tüm muhtemel kazançlarını analiz etmekten ziyade, bir Papazkaçtı oyununda kendisine oyunu kazandıracak eli dizmek için kartı elinde tutan bir çocuk gibi davranırlar. Burada, bir sanat

türü olarak korku filminin hem sınırlayıcı unsuru hem de sonsuz ve hastalıklı olan çekici tarafı yatar.

"Ölüm," diye düşünür *Korku Ağı*'ndaki çocuk Mark Petrie, "canavarların seni yakalamasıdır." Eğer şimdiye kadar korku türüyle ilgili söylediğim ve yazdığım her şeyi tek bir cümleyle özetleyecek olsaydım, (pek çok eleştirmen de bunu çoktan yapmış olmam gerektiğini söyleyecektir, ha ha). Her neyse, o cümle bu cümle olurdu. Bu, yetişkinlerin ölüme bakış açıları değil; cennetin, cehennemin, nirvananın varlığına veya karmanın nasıl geri döndüğüyle ve bize kötülük yapanlarla sonraki hayatımızda nasıl hesaplaşacağımızla ilgili o eski, bayat laflara hiç yer bırakmayan, kabataslak bir metafordur. Bu, çoğu korku filmi gibi kendini "ölümden sonraki yaşam"la ilgili herhangi bir felsefi görüşe adamak yerine, ölümlü döngüden çıktığımız o andan bahseden bir bakış açısıdır. Ölüm anı, tek gerçek ve evrensel ergenliğe geçiş törenidir ve bu geçişi yaparken ne gibi değişiklikler yaşayacağımızı açıklayacak psikolojik ve sosyolojik veriler bulamadığımız tek törendir. Tek bildiğimiz gittiğimizdir ve uymak zorunda olduğumuz görgü kuralları olsa da, bu anın kendisi, insanları hazırlıksız yakalamaya meyillidir. İnsanlar sevişirken, asansörlerde dururken, park sayaçlarına para atarken ölüyorlar. Bazıları tam hapşırırken gidiyor. Bazıları restoranlarda, tek gecelik ucuz otellerde ve birkaçı da tuvalette gidiveriyor. Yatağımızda veya kaza sonucu öleceğimizin garantisi yok. Ölümden biraz bile korkmasak, bu epey kayda değer bir şey olurdu. O hep oradadır değil mi? Hayatımızın X faktörü, yüzlerce dinin yüzü olmayan babası, o kadar kusursuz ve anlaşılmaz ki, kokteyl partilerinde bile onun hakkında konuşulmuyor. Ölüm, korku filmlerinde bir mit haline gelir, ancak korku filmlerinin ölümü en basit şekilde mitleştirdiği konusunda açık konuşalım: Korku filmlerindeki ölüm, canavarın sizi yakaladığı andır.

Biz korku sineması severler, insanların sopalarla dövüldüğünü, kazıklara bağlanarak yakıldığını (AIP'nin, altmışlı yıllarda büyük bir stüdyo tarafından yayınlanmış en tiksindirici korku filmi olan *(The Conqueror Worm* filminde cadı avcısı generali canlandıran Vincent Price, final sahnesinde her zamanki gibi bir barbekü yapar), vurulduğunu, çarmıha gerildiğini, iğnelerle gözlerinin oyulduğunu; çekirgeler, karıncalar, dinozorlar ve hatta hamamböcekleri tarafından canlı canlı yendiğini gördük. İnsanların kafasının kesildiğini kanlarının emildiğini, köpekbalıkları tarafından yutulduğunu (*The Omen, Friday the 13th, Maniac)*, piranalar tarafından parçalandığını gördük; kötü adamların, bataklıklarda veya asit havuzlarında çığlıklar atarak öldüklerini gördük. (Bir çocuğun parçalanmış, kanlı yüzme tahtasının kıyıda hafifçe dalgalandığı *Jaws* sahnesini kim unutabilir ki?) İnsanların ezildiğini, çekiştirildiğini ve ölene kadar şişirildiğini gördük; Brian De Palma'nın *The Fury (Gizli Kuvvet)* filminde John Cassavetes ciddi anlamda patlamıştı.

Yine söylüyorum; medeniyet, hayat ve ölüm algıları genellikle daha karmaşık olan liberal eleştirmenler, bu gereksiz katliamlar karşısında somurtmayı, en iyi ihtimalle bir sineğin kanatlarını koparmak gibi görme ve en kötü ihtimalle de, sembolik bir linç girişimi olarak değerlendirme eğilimindedirler. Ancak bu sineğin kanadını koparma benzetmesi bir tür inceleme yapılmasını gerektirir. Gelişimleri boyunca hiçbir sineğin kanatlarını koparmamış veya bir böceğin nasıl öldüğünü görmek için kaldırımın kenarında sabırla çömelmemiş az sayıda çocuk vardır. *The Wild Bunch* filminin açılış sahnesinde bir grup mutlu ve gülüşen çocuk, bir akrebi yakarak öldürür. Çocuklarla çok az ilgilenen veya onlar hakkında çok az bilgi sahibi olan insanların, "çocukluk zulmü" olarak adlandırma hatası yaptıkları şeyin bir göstergesidir bu sahne. Çocuklar çok nadiren kasıtlı olarak zulmederler ve daha nadir ola-

rak da işkence yaparlar çünkü genellikle konsepti anlamazlar,[13] ancak deneysel bir amaçla öldürebilir veya bir biyoloğun, bir hamsterın sinir gazı soluduktan sonra ölüşünü izlemesindeki gibi, kaldırımdaki bir böceğin ölüşünü izleyebilirler. Hatırlarsınız, Tom Sawyer, Huck'ın ölü kedisini görmek için acele ederken neredeyse kendi boynunu kırıyordu ve çitleri beyaza boyama karşılığında kabul ettiği ödeme şekillerinden biri de ölü bir "fare" ve "onu sallandırabileceği bir ipti".

Veya şunu düşünün:

Bing Crosby'nin, kaplumbağası öldükten sonra bir türlü teselli edilemeyen altı yaşlarındaki oğluyla ilgili bir hikâye anlattığı söylenir. Bing, oğlunun kafasını dağıtmak için bir cenaze töreni düzenlemeyi teklif eder ve bir parça da olsa rahatlamış gibi görünen çocuk, bu fikri kabul eder. İkili, bir puro kutusu alır, içini ipek bir kumaşla dikkatlice kaplar, dışını siyaha boyar ve arka bahçeye bir kuyu kazar. Bing, "tabutu" dikkatlice kuyuya indirir, uzun ve içten bir dua okur ve bir ilahi söyler. Törenin sonunda çocuğun gözleri acı ve heyecanla parlamaktadır. Sonra Bing, çocuğa tabutu toprağa gömmeden önce kaplumbağasına son bir kez bakmak isteyip istemediğini sorar. Çocuk kaplumbağasını son kez görmek ister ve Bing puro kutusunu topraktan çıkarır. İkili, saygıyla tabuta bakarlar ve sonra kaplumbağa aniden hareket eder. Çocuk uzun bir süre kaplumbağaya baktıktan sonra babasına döner ve "Hadi onu öldürelim," der.[14]

13 Editörlüğünü Elisabeth Scharlatt'ın yaptığı, (New York, Simon and Schuster, 1979) Walter Jerrold'ın *Day in and Day Out* kitabındaki bir hikâyesinden alınmıştır.

14 Şimdi beni yanlış anlamayın veya söylediklerimi yanlış değerlendirmeyin. Çocuklar çok kötü ve katı yürekli olabilirler ve onların en kötü hallerini gördüğünüzde, insanoğlunun geleceğiyle ilgili umutsuz düşüncelere kapılmanıza sebep olabilirler. Ancak kötülük ve zalimlik birbirleriyle ilgili olsalar da, aynı şey değildirler. Zalim bir davranış, üzerinde çalışılmış bir davranıştır ve üzerinde düşünülmesini gerektirir. Öte yandan kötülük, önceden planlanmamış ve düşünülmemiş bir şeydir. Dipçiği yiyen kişi için ortaya çıkan sonuçlar aynı olabilir, ancak bana öyle geliyor ki, ahlaklı bir toplumda kişinin hiçbir niyeti olmaması epey önemlidir.

Çocuklar sadece ölüm konusunda değil, her şeyle ilgili sonsuz ve açgözlü bir şekilde meraklıdırlar. Neden olmasınlar ki? Onlar, binlerce yıldır oynayan bir filmin ortasında içeri girip oturan insanlar gibidir. Hikâyenin ne olduğunu, karakterlerin kimler olduğunu ve en önemlisi de, türün dram mı, trajedi mi, komedi mi, yoksa tamamen saçmalık mı, ne olduğunu bilmek isterler. Bunlann hiçbirini bilmezler çünkü henüz Sokrat, Plato, Kant veya Erich Segal'dan ders almamışlardır. Beş yaşındayken en büyük gurulannız Noel Baba ve Ronald McDonald'dır. Hayatınızdaki en mühim sorular, bir krakeri baş aşağı dururken yiyip yiyemeyeceğiniz ve golf topunun ortasındaki şeyin gerçekten ölümcül bir zehir olup olmadığıdır. Beş yaşındayken, ulaşabileceğiniz yollardan giderek bir şeyler öğrenmeye çalışırsınız.

Bununla bağlantılı olarak size kendi ölü kedi hikâyemi anlatacağım. Dokuz yaşında, Stratford, Connecticut'ta yaşarken, sokağın aşağısında yaşayan kardeş olan iki arkadaşım beyzbol oynadığımız boş arazinin karşısında Burretlerin İnşaat Malzemeleri binasının yakınında, bedeni sertleşmeye başlamış ölü bir kedi bulmuşlardı. Ölü kedinin sorunuyla ilgili görüşlerimi bildirmem için çağrılmıştım. Ölü kedinin o çok ilginç sorunu.

Gri bir kediydi ve belli ki, yoldan geçen bir araba tarafından ezilmişti. Gözleri yarı açıktı ve gözlerine, yoldan gelen toz toprağın dolmakta olduğunu fark etmiştik. Varılan ilk sonuç: Öldüğünüz zaman gözlerinize dolan toz toprağı umursamazsınız. Vardığımız tüm sonuçlar eğer kediler için geçerliyse, çocuklar için de geçerli olmalıydı.

Kurtlanmaya başlayıp başlamadığını kontrol ettik.

Kurt yoktu.

"Belki de içinde kurtlar vardır," dedi Charlie heyecanla. Bu Charlie, William Castle'ın filmine *McBare* diyenlerden biriydi ve yağmurlu günlerde beni arayıp onların evine gidip "çizgi roman" okumak isteyip istemediğimi sorardı.

Kediyi bir o yana bir bu yana döndürerek kurt olup olmadığına baktık. Bir sopa kullanıyorduk tabii çünkü ölü bir kediden ne tür mikroplar kapabileceğinizi bilemezsiniz. Gördüğümüz kadarıyla hiç kurt yoktu.

"Belki de beyninde kurtlar vardır," dedi Charlie'nin kardeşi Nicky, gözleri parlayarak. "Belki de kurtlar içeridedir ve beynini yiyorlardır."

"Bu imkânsız," dedim. "Beyin, hava geçirmez bir şey. İçeri hiçbir şey giremez."

Bu söylediğimi hemen sindirdiler.

Ölü kedinin etrafında bir çember halinde duruyorduk.

Sonraki aniden, "Eğer kıçına bir tuğla atarsak kaka yapar mı?" diye sordum.

Ölüm sonrasına ilişkin bu soru hemen sindirildi ve üzerinde tartışılmaya başlandı. Sonunda, bir test yapılması gerektiğine karar verildi. Bir tuğla bulundu. Tuğlayı ölü kedinin üzerine kimin atacağı tartışıldı. Problem, eski bir yöntemle çözüldü: Hepimiz ayaklarımızı öne koyduk. "Ooo piti piti" yöntemine başvurmuştuk yine. Ta ki yalnızca Nicky'nin ayağı kalana kadar ayaklar tek tek geri çekildi.

Tuğla atıldı.

Ölü kedi kaka yapmadı.

Varılan ikinci sonuç: Öldükten sonra biri kıçınıza tuğla atarsa kaka yapmazsınız.

Hemen ardından bir beyzbol maçı başladı ve ölü kedinin başından ayrıldık.

Günler geçtikçe ölü kedinin başındaki incelemelerimiz devam etti ve ne zaman Richard Willbur'un "Dağsıçanı" (The Groundhog) adlı o muhteşem şiirini okusam, Burretler'in İnşaat Malzemeleri binasının yanındaki ölü kediyi hatırlarım. Birkaç gün sonra kurtçuklar kendilerini göstermeye başladı ve biz dehşet ve iğren-

meyle karışık bir ilgiyle durumu gözlemledik. "Kedinin gözlerini yiyo bunlar," dedi sokağın yukarısında oturan Tommy Erbter, boğuk bir sesle. "Şuna bakın çocuklar, gözlerini bile yiyorlar."

Sonunda kurtçuklar bedeni terk etti. Kedi eskisine göre daha zayıf görünüyordu. Kürkü soluk ve sıkıcı bir renge bürünmüş, seyrelmiş ve düğüm düğüm olmuştu. Kedinin yanına daha nadiren uğramaya başladık. Kedinin çürümesi, daha zevksiz bir hale gelmişti. Yine de, her sabah okula giderken kediye bakmayı adet edinmiştim. Yolumun üzerindeki boş evin çitlerinden içeri bir sopa sokmak veya parktaki gölette bir iki taş sektirmek gibi kediye bakmak da bir nevi sabah rutinin bir parçasıydı.

Eylül sonunda bir kasırganın ucu Stratford'ı vurdu. Ufak çaplı bir sel yaşandı ve sular çekildiğinde ölü kedi gitmişti. Sel onu alıp götürmüştü. Onu, ölüme en yakın deneyimim olarak hatırlıyorum ve muhtemelen hayatım boyunca da hatırlayacağım. O kedi gözden ıraktı artık ama gönlümden değil.

Sofistike filmler, seyirciden de sofistike bir tepki bekler. Yani o filmlere, yetişkinler olarak tepki vermemizi bekler. Korku filmleri sofistike değildir. Olmadıkları için de, ölüme olan çocuksu bakış açımıza dönmemize müsaade ederler. Belki de o kadar da kötü bir şey değildir bu. Çocukken bazı şeyleri daha berrak bir şekilde gördüğümüze dair romantik bir basitleştirmeye gitmeyeceğim, ancak çocukların bazı şeyleri daha yoğun olarak gördüğünü söyleyeceğim. Bahçelerdeki yeşil renkler çocukların gözünde, H. Rider Haggard'ın *King Solomon's Mines (Kral Solomon'un Madenleri)* romanındaki kayıp zümrütler gibi parlaktır. Gökyüzünün mavisi, bir buz kıracağı kadar keskindir. Yeni yağan karın beyazlığı bir enerji patlaması gibidir. Ve siyah, daha kara görünür onların gözlerine. Çok daha kara.

Korku filmi size, ölü kediye daha yakından bakmak isteyip istemediğinizi veya kısa hikâyeler koleksiyonumdan bir metafor

kullanmamız gerekirse, kefenin altındaki şekle bakmak isteyip istemediğinizi sorar, ancak bir yetişkinin bakacağı şekilde değil. Ölümle ilgili felsefi imaları veya hayatta kalma düşüncesinin doğasında var olan dini olasılıkları boş verin. Korku filmi bizi, ölümün fiziksel yapısına daha yakından bakmaya davet eder. Patologçuluk oynayan çocuklar gibi davranmamıza müsaade eder. Muhtemelen, çocuklar gibi el ele tutuşup bir daire oluşturur ve hepimizin içten içe bildiğimiz o şarkıyı söyleriz: "Zaman dar, kimse gerçekten iyi değil, hayat akıp gidiyor ve ölenle ölünmez."

Son, diye mırıldanır korku filmi, o çocukların sesiyle. İşte son. Yine de, tüm iyi korku filmlerinin altında yatan alt metin aynıdır: *Henüz değil. Bu sefer değil.* Çünkü neticede korku filmi, ölüm henüz kendi kalplerinde var olmadığı için ölümü yakından inceleyebileceklerini düşünen insanlar için yapılan bir kutlamadır.

– Yedinci Bölüm –

ABUR CUBUR NİYETİNE KORKU FİLMİ

Ciddi korku sinema severler şu anda huzursuzluk içinde benim aklımı kaçırdığımdan şüpheleniyor olabilir. Aklımın başından beri yerinde olduğunu farz ederek tabii. *The Amityville Horror*'la ilgili az sayıda (çok az, ama yine de var) iyi bir şey söyleyebildim ve genelde herkesin berbat bir korku filmi olduğunu düşündüğü *Prophecy* filminden bile çok da olumsuz olmayan bir şekilde bahsettim. *The Rat (Fare), The Fog (Sis) ve The Survivor (Kurtuluş)* romanlarının İngiliz yazarı James Herbert'la ilgili de iyi şeyler söyleyip bu duygularınıza tuz biber ekmek niyetindeyim. Aslında bu konu biraz farklı çünkü Herbert kötü bir roman yazarı değil; yalnızca, romanlarını okumayan fantezi severler tarafından öyle kabul ediliyor.

Kötü filmlerin savunucusu değilim, ancak yirmi küsur yıl boyunca B-filmi yığınlarının arasında bir pırlanta veya bir pırlanta kırıntısı bulma umuduyla korku filmleri izleyip durduktan sonra, espri anlayışınızı kaybederseniz işinizin bittiğini fark ediyorsunuz. Bazı belli düzenlerin arayışına giriyor ve bu düzenleri bulduğunuz zaman da takdir ediyorsunuz.

Bu noktada söylenmesi gereken başka bir şey daha var ve ben de size bunu dobra dobra söyleyebilirim. Yeterince korku filmi izlediğinizde gerçekten boktan filmleri de sevmeye başlar-

sınız. Jack Jones'un, korku filmleri alanına düşüncesizce girdiği *The Comeback* (*Geri Dönüş)* filmi gibi düpedüz kötü olan filmleri sabırsız davranıp, arkanıza bile bakmadan terk edebilirsiniz. Ancak bu türün gerçek sevenleri, *The Brain from Planet Arous* (*Arous Gezegeni'nden Gelen Beyin)* gibi (Başka Bir Dünyadan, DÜNYALI KADINLARA KARŞI DOYUMSUZ BİR ARZUYLA GELDİ!) gibi bir filmi sevgiyle hatırlayabilir. Bu, aptal bir çocuğa gösterilen türden bir sevgidir doğru, ama sevgi sevgidir sonuçta, değil mi? Değil mi?

Hal böyleyken, *The Castle of Frankenstein* dergisinin TV Film Rehberi bölümünden bir film incelemesinden tüm muhteşem bütünlüğüyle bir alıntı yapmak istiyorum. TV Film Rehberi, Calvin Beck'in çıkardığı bu muhteşem derginin piyasadan kaldırıldığı güne kadar düzensiz aralıklarla yayımlanan bir bölümdü. Bu inceleme, derginin 24. son sayısında yayımlanmıştı. Karşınızda, isimsiz editörün (muhtemelen Beck'in ta kendisi) 1953 yapımı *Robot Monster* (*Robot Canavar)* filmiyle ilgili söyledikleri:

> Bunun gibi bir sürü film, listeleme işlerini (Film Rehberi makalesi gibi) dört gözle beklememizi sağlıyor. Kesinlikle, şimdiye kadar yapılmış en iyi kötü filmlerden biri olan bu yapım, şimdiye kadar çekilmiş en ekonomik uzay istilasını ekranlara yansıtıyor. Goril kostümü giymiş bir Robot Adam işgalci ve üstünde iki tane anten bulunan bir dalgıç başlığı. Nispeten daha aşina olduğumuz Hollywood mağaralarından birinde, uzaydan gelen köpük makinesiyle birlikte (Hayır, kesinlikle patavatsızlık etmiyoruz, bu alet aslında küçük bir mutfak masasının üzerinde duran ve Lawrence Welkinkilere benzer baloncuklar çıkaran, savaş zamanından kalma çift yönlü bir uzaylı radyo

TV zımbırtısından oluşan bir makinedir) saklanmakta olan Robot Adam, dünya yüzünde kalan son altı insanı da öldürerek dünyayı Robot Adamların (Robot Adam gezegeninden gelenler, başka nereden olacaktı ki?) koloni kurabileceği, güvenli bir yer haline getirmeye çalışıyor. Bu eski üç boyutlu film denemesi, tüm düşük bütçeli kısa filmler arasında en gülünebilir olanı olarak efsane statüsü kazandı ve bunu gerçekten hak ediyor. Ancak film, bir çocuğun gözünden, canavar fantezileri doğrultusunda izlendiğinde, bazı sersem anlamlar ifade ediyor. (Film tamamen ellili yıllardan, bilimkurgu delisi bir fırlamanın gördüğü bir rüyadan ibaret.) Elmer Beernstein'ın heyecan verici müzikleri çok başarılı ve sürekli olarak hareketliliği sağlıyor. Film daha önce çok az bilinen, ancak eşit derecede komik olan Lenny Bruce'un *Dance Hall Racket (Dans Salonu Curcunası)* filminin de yönetmenliğini yapan Phil Tucker tarafından üç çılgın günde çekildi.

Filmde George Nader, Claudia Barrett, John Mylong ve Selena Royle rol almıştı.

* * *

Ah Selena, şimdi nerelerdesin?

İncelemede bahsedilen filmi izledim ve yazılan her kelimenin doğru olduğuna şahitlik ederim. Bu bölümün ilerleyen sayfalarında *CofF (Castle of Frankenstein)* dergisinin, diğer iki efsanevi kötü film hakkında *The Invasion of the Saucer Men* söylediğine göz atacağız, ancak sanırım benim kalbim şu an bunu kaldırmaz. Yine de şunu söylemeliyim ki, sanırım yaklaşık on yıl önce, *Ro-*

bot Monster (bu arada Robot Adam, delice bile olsa, *Battlestar Galactica*'daki Cylonların atası olarak görülebilir) konusunda çok büyük bir hata yaptım. Film, cumartesi gecesi Yaratık Kuşağı'nda yayınlanacaktı ve ben bu olaya sağlam bir ot içerek hazırlanmıştım. Otu çok sık içmem çünkü ne zaman kafam güzel olsa her şey bana komik geliyor. O gece neredeyse fıtık oluncaya kadar güldüm. Gözlerimden yaşlar akıyordu ve gerçekten filmin çoğunda yerlerdeydim. Şanslıyım ki; film yalnızca altmış üç dakika sürüyor yoksa Robot Adam'ın, o savaş kalıntısı, kısa dalga, baloncuk makinesiyle, o "bilindik Hollywood mağaralarından birinin içinde" oynayıp durmasını bir yirmi dakika daha seyretseydim muhtemelen gülerek ölecektim.

Gerçekten berbat filmlerden olumlu bir şekilde bahsetmek (korku filmlerinin aksine) bir parça cesaret işi olduğundan, ben de burada, John Frankenheimer'ın *Prophecy* filmini yalnızca sevmekle kalmayıp, üç kez izlediğimi itiraf etmeliyim. Bu noktada benim için skoru eşitleyebilecek tek kötü film sanırım William Friedkin'in *Sorcerer* (*Dehşetin Bedeli)* filmidir. Bu filmi sevmiştim çünkü kan ter içinde çalışan insanların ve kullandıkları iş makinelerinin; kamyon motorlarının, çamurda dönüp duran tekerleklerin ve yıpranmış pervane kayışlarının bir sürü yakın, harika çekim görüntüleri vardı. Bence *Scorer* inanılmaz eğlenceliydi.[1]

Ancak Friedkin'i boş verin, John Frankenheimer'le Maine ormanlarında dolaşmaya devam edelim. Gerçi film aslında Washington'da çekilmiştir ve öyle olduğu belli de olur. Filmde muhtemelen bir kâğıt fabrikasının neden olduğu düşünülen su kirliliğini incelemek üzere Maine'e gelen bir kamu sağlığı me-

1 Friedkin'in daha yeni bir filmi olan *Cruising (Devriye)* filminde hiç eğlenemedim, ancak bu film beni büyüledi çünkü sanırım bir şekilde yüksek bütçeli berbat filmlerin geleceğine işaret ediyordu. Pırıl pırıl görüntüsünün yanında hâlâ epey iç bayıcıydı, bir Lüsit bloğun içindeki ölü bir fare gibiydi.

muru (Robert Foxworth) ve karısıyla (Talia Shire) ilgilidir. Görünüşe göre filmin Maine'in kuzeyinde, belki Allagash civarında geçmesi gerekir, ancak David Seltzer'in senaryosu, nasıl olduysa, güney Maine'i olduğu gibi iki yüz kırk kilometre kuzeye taşımıştır. Hollywood'un bir başka hikmeti olsa gerek. *Salem's Lot*'ın televizyon uyarlamasında, Paul Monash'ın senaryosunda, Portland'ın sınırında bulunan Salem's Lot adlı bir kasaba vardır, ancak genç âşıklar Ben ve Susan, gamsız bir şekilde Bangor'da bir sinemaya giderler. Arabayla tam üç saatlik mesafe.

Foxworth, her sadık korku filmi fanatiğinin yüz kere gördüğü saçlarına azıcık kır düşmüş kendini işine adamış genç biliminsanı figürdür. Karısı bir bebek ister, ancak Foxworth, farelerin bazen bebekleri yediği ve teknolojik toplumun okyanuslara radyoaktif maddeler attığı bir dünyaya bebek getirmeyi reddeder. Farelerin kemirdiği yerleri onarmaktan uzaklaşmak için Maine'e yapılacak bu seyahatin üstüne atlar. Karısı da bu seyahatin üstüne atlar, çünkü hamiledir ve haberi kocasına sakin bir şekilde vermek ister. Her ne kadar aile içinde nüfus artışı olmaması fikrine ne kadar bağlı olursa olsun, görünüşe göre Foxworth, doğum kontrolüyle ilgili bütün sorumluluğu Bayan Shire tarafından canlandırılan ve film boyunca yorgun görünmeyi başaran karısına bırakmıştır. Onun her sabah kustuğuna kolaylıkla inanabiliriz.

Ancak Maine'e vardıklarında, kısmen tuhaf çiftimiz, başka bir sürü olayın olmakta olduğunu öğrenir. Kızılderililer ve kâğıt şirketi, söz konusu kirlenme sebebiyle kanlı bıçaklı hale gelmişlerdir. Kısa bir süre önce şirketin adamlarından biri, Kızılderili protestocuların liderini bir Steihl testereyle neredeyse ortadan ikiye bölecek noktaya gelmiştir. Çok çirkin. Daha da çirkin olan şeyse, kirlilik belirtileridir. Foxworth, yaşlı Kızılderili temsilcisinin (insan ona "Şef" demeye cüret edemiyor) hiç acı hissetmediği için sigarasıyla sürekli olarak ellerini yaktığını fark eder. Foxworth bunu

Shire'a üzüntüyle, cıva zehirlenmesinin tipik bir örneği, diye anlatır. Somon balığı büyüklüğündeki bir kurbağa gölün kıyısına sıçrar ve Foxworth balık tutarken neredeyse Flipper büyüklüğünde bir somon balığı görür.

Hamile karısı için talihsiz bir şekilde, Foxworth birkaç balık yakalar ve bu balıkları yerler. Bunun, bebek için çok kötü sonuçlar doğuracağı ortaya çıkar, ancak Bayan Shire'ın birkaç ay sonra dünyaya ne getireceği sorusu tamamen bizim hayalgücümüze bırakılır. Filmi bitirdiğimizde, bu sorunun pek de önemi kalmaz.

Akıntıya atılan bir ağa siyah gözlü, deforme vücutlu, korkunç, buruşuk, neredeyse insan sesine benzeyen bir sesle ağlayan ve ciyaklayan mutant bebekler takılır. Bu "çocuklar" filmin şaşırtıcı bir efektidir.

Anneleri dışarıda bir yerlerdedir ve kısa süre sonra, derisi yüzülmüş bir domuz ve içi dışına çıkmış bir ayıya benzeyen görünümüyle o da ortaya çıkar. Foxworth, Shire ve yanlarındaki karışık grubu kovalar. Bir helikopter pilotunun kafası ısırılarak koparılır, ancak bu çok kısık sesli bir çatırdama çıkarır. Bu, kesinlikle bir ebeveyn gözetiminde izlenebilecek bir filmdir. Daha sonra "Bulduğu Her Fırsatta Yalan Söyleyen Kötü Kalpli Yaşlı Yönetici"de aynı şekilde mideye indirilir. Bir noktada canavar-anne, bir masa hizasından kameraya çekilen bir çocuk havuzuna benzeyen gölün üzerinde yürür (*Ghidrah, Ghidrah the Three-Headed Monster* ve *Godzilla vs. Smog Monster* filmlerindeki o Japon özel efekt teknolojisinin zaferlerini hatırlatır) ve bir grup mültecinin büzülerek saklandıkları kulübeye olanca hızıyla girer. Bize filmin başından itibaren bir şehir çocuğu olarak tanıtılmasına rağmen Foxworth, bir ok ve yay kullanarak canavarı alaşağı eder. Ve Foxworth ile Shire, yaban hayatından havalanarak uzaklaşırken bir başka yaratık, tuhaf kafasını uzatarak kalkan uçağın arkasından bakar.

George Romero'nun *Dawn of the Dead, Prophecy* ile hemen hemen aynı dönemde çıkmıştı (Haziran – Temmuz 1979) ve ben, Frankenheimer'ın yirmi milyon dolar harcanmasına rağmen iki milyon dolarlıkmış gibi bir film çekerken, Romero'nun iki milyon dolar harcayarak altı milyon dolarlıkmış gibi görünen bir film çekmesini epey kayda değer ve eğlenceli bulmuştum.

Frankenheimer'ın filminde yanlış olan çok şey vardır. Önemli Kızılderili rollerinin hiçbir tanesi gerçek Kızılderililer tarafından oynanmamıştır. Yaşlı Kızılderili temsilcisinin, lojmanlarda kalan Kızılderililerin oturduğu kuzey New England'da bir çadırı vardır; film, bilimsel yönden tamamen yanlış olmasa da, bilim, film yapımcılarının "sosyal bilinci" öne çıkaran bir film yaptıklarını göstermeye çalıştıkları gerçeği göz önüne alındığında haksız bir fırsatçılık olarak kullanılmıştır. Karakterler standarttır ve özel efektler garip mutant bebekler hariç kötüdür.

Tüm bunlara seve seve katılırım, ancak yine de, çaresiz ve inatçı bir şekilde, *Prophecy* filmini sevdiğim gerçeğine dönüyorum ve bu film hakkında sadece yazmak bile, hemen gidip filmi dördüncü kez, belki de beşinci kez, izleme isteği uyandırdı içimde. Korku filmlerindeki belli düzenleri görmeye, takdir etmeye ve zaman içinde sevmeye başladığınızdan daha önce bahsetmiştim. Bahsettiğim bu düzenler bazen Japon *noh* tiyatroları gibi, bazen de John Ford kovboy filmlerindeki geçişler gibi stilize edilir. Ve *Prophecy,* tıpkı Sex Pistols ve Ramones gruplarının, 1956-1959 yılları arasındaki rockabilly patlamasına ait "serseri beyaz çocuklar"a birer gönderme olduğu gibi, ellilerin korku filmlerine yapılan açık bir göndermedir.

Bana göre, *Prophecy*'ye alışmak, eski ve rahat bir koltuğa yerleşmek ve iyi arkadaşlarınızla buluşmak gibidir. Tüm bileşenler oradadır; Robert Foxworth, rahatlıkla, *Earth vs. the Flying Saucers*'daki Hugh Marlowe veya *It Came From Outer Space* filmindeki Richard Carlson veya *The Black Scorpion* filmindeki

Richard Denning olabilir. Talia Shire, rahatlıkla, Barbara Rush veya Mara Corday veya Dev Böcek dönemine ait yarım düzine korku filminde ekranda gördüğümüz kadın kahramanlardan herhangi biri olabilir, ancak Rocky Balboa'nın utangaç ve çekingen aşkı Adrian rolünde muhteşem görünen Bayan Shire'la ilgili bir parça hayal kırıklığına uğradığımı itiraf etmeliyim çünkü Mara Corday kadar güzel değildir ve bu tip bir korku filminde kadın kahramanın beyaz, tek parça bir mayoyla görünmesi ve saldırıya uğraması gerektiğini herkes bilirken, hiçbir zaman beyaz, tek parça bir mayoyla görünmemiştir.

Canavarın da pek iyi göründüğü söylenemez. Ama ben o canavarı, Godzilla'nın, Mighty Joe Young'un, Gorgo'nun ve yıllar boyunca buz kütlelerinin içine sıkışıp kalan ve bir şekilde çıkmayı başarıp Beşinci Cadde'de yavaş ve gümbürtülü adımlarla ilerleyerek elektronik dükkânlarını ezip geçen ve polisleri yiyen diğer tüm dinozorların ruh kardeşini severdim. *Prophecy* filmindeki canavar, kötüye kullanılmış gençliğimin çok güzel bir parçasını, içinde Venüslü Ymir ve Ölümcül Peygamberdevesi (üzerindeki TONKA yazısını bir saniyeliğine açıkça görebildiğiniz bir şehir otobüsünü devirirdi) gibi çabuk parlayan arkadaşlarımın olduğu bir parçasını geri vermişti. Yine de oldukça iyi bir canavardı.

Bu canavarları ortaya çıkaran şeyin cıva zehirlenmesi olması da çok iyidir ve eski, radyasyon –böyle dev böcekler– yarattı senaryosuna yapılan bir güncellemedir. Ayrıca canavarın, tüm kötü adamları hakladığı gerçeği de var. Bir noktada canavar küçük bir çocuğu öldürür ama ailesiyle dağ gezisinde olan bu çocuk, ölmeyi gerçekten hak eder. Yanında seyahat radyosunu getiren çocuk, rock'n roll müzikle yaban hayatına saygısızlık etmiştir. *Prophecy*'de eksik olan tek şey (ve bu şeyin filmde olmayışı tamamen dikkatsizlikten kaynaklanmış olabilir) o kokuşmuş, eski kâğıt fabrikasını yerle bir ettiği sahnedir.

The Giant Spider Invasion senaryosu da tamamen ellilere aittir ve filmde, Barbara Hale ve Steve Brodie de dahil olmak üzere, ellili yılların pek çok aktörü ve aktrisi rol alır. Filmin yarısında, *Perry Mason* dizisinin çılgın bir bölümünü izliyormuş hissine kapılmıştım.

Filmin adının aksine, filmde yalnızca bir tane dev örümcek vardır, ancak kendimizi aldatılmış hissetmeyiz çünkü göze iyi görünür. Yarım düzine ayı postuyla kaplanmış bir Volkswagen'e benzer. Volkswagen'in içindeki insanların hareket ettirdiğini düşündüren dört adet örümcek bacağı, yaratığın her iki yanına tutturulmuştur. Aracın farları, parlak kırmızı örümcek gözleri görevini görür. Bütçeye bu denli bağlı bir özel efekt çalışmasına hayranlık duymamak mümkün değildir.

Başka birçok kötü film vardır ve her korku filmi severin de kendi favorisi vardır. 1959 yapımı İtalyan filminde, hesapta *Caltiki, the Immortal Monster (Ölümsüz Canavar Caltiki)* olması gereken büyük kanvas çuvalı kim unutabilir ki? Veya *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ın Japon versiyonu *The Manster*'ı? *(Canavar Adam)* Benim diğer favorilerim arasında, *The Teenage Monster* filminde, dünyaya çakılmış olan sözde uzay gemisi rolünü üstlenen, yanmakta olan Winston sigara izmariti ve *The Attack of the Fifty-Foot Woman* (*Dev Kadının Saldırısı)* filminde, profesyonel bir basketbol takımından kaçan Allison Hayes vardır. Eğer kaçarken Bert I. Gordon'ın *The Amazing Colossal Man*'ine (*Dev Adam)* rastlasaydı ve bir çift olsalardı, ortaya çıkacak çocukları düşünsenize! Sonra bir de, perili arabalı sinemayla ilgili sıradan bir korku filmi olan 1978 yapımı *Ruby* (*Kanlı Cinayet)* filmi vardır ki, bu filmde karakterlerden biri Coca Cola makinesinin düğmesini yumruklar ve bir kap kan servis edilir. Makinenin içindeki tüm tüpler, hâlâ soğumamış olan bir insan cesedine bağlıdır.

Batı yapımı bir korku filmi olan *Children of Cain* de (*Cain'in Çocukları) Billy the Kid Meets Drakula* filmine yakın ama aynı

seviyeyi tam olarak yakalayamamış bir filmdir. John Caradine, Conestoga aracının iki yanına bağladığı, tatlı su yerine tuzlu su dolu varillerle Batı'ya gider. Böylesi, kesik kafa koleksiyonunu muhafaza etmek için daha iyidir. Belki de Coca Cola makinesi kullanmamış olması, bunun, tarihsel dönem açısından kronolojik bir hata olacak olmasındandır. Bu kayıp kıta filmlerinin bir tanesinde (gözler Cesar Romero'ya döner) tüm dinozorlar çizgi karakterlerdir. İnanılmaz bir resim içinde resim tekniği ve Tanıdık Yüzlerden oluşan oyuncu kadrosuyla, Irwin Allen'ın *The Swarm (Arılar)* filmini de unutmamak gerekir. İşte karşınızda, *Prophecy*'in kötülüğünü bile geçmeyi başaran, on iki milyon dolara mal olup bir dolar doksan dokuz sente mal olmuş gibi görünen bir film.

2

Castle of Frankenstein dergisinden: "*The Blob,* bu bilimkurgu, korku filmi, *Rebel Without a Cause (Asi Gençlik)* ve *The Creeping Unknown* filmlerinin nispeten daha tatsız bir taklidi olarak ortaya çıkıyor. Uzaydan gelen balçığa benzer bir korku, insanları komik bir şekilde ölene kadar içten içe yiyor."

Kendini sonradan "Steven McQueen" ilan eden bir aktörün ilk filmiyle ilgili yazılmış bu alışılmışın dışındaki tahammülsüz film eleştirisi, filmdeki birkaç iyi noktayı gözden kaçırmış: Mesela kulağa, Chords'un "Sh-Boom" şarkısının kayıt hatalarını çalıyormuş gibi gelen bir grubun yaptığı ve giderek büyüyen canavarları gösteren, neşeli, küçük bir çizgi filmin arkasında çalan tanıtım şarkısı. Eğer umrunuzdaysa, bu tanıtım şarkısı Burt Bacharach adlı bir çocuk tarafından yazılmıştır. Dünyaya delikli bir meteorun içinde gelen gerçek canavar, ilk başlarda, erimiş bir buzparmak dondurma, daha sonra da kocaman bir iğde gibi görünür. Bu umutsuz başlangıcından ardından filmin gerçekten huzursuzluk ve korku uyandıran birkaç sahnesi gelir. Canavar, kendisine dokunacak kadar salak olan bir çiftçinin kolunu yutar ve sonra da, çiftçi acı içinde bağırırken uğursuz kırmızı bir renge bürünür. Ardından, McQueen ve kız arkadaşı çiftçiyi bulup onu bir doktora götürdükten sonra, canavar önce hemşireyi, sonra da loş bir ofiste oturan doktoru ele geçirir. Bu kitabın ciltli basımının hemen ardından, Michael J. Rodi'den, bu sahneyle ilgili bir mektup aldım. (Bu da demektir ki sevgili dostlar, ilk seferinde yanlış yapmışım.) Michael

mektupta şu eklemeyi yapmıştı: "McQueen ve kız arkadaşı geri dönerler. O anda doktoru, canavar tarafından yutulmadan önce jaluzilere tutunurken görürler."

CofF, filmin sonu konusunda da, alışılmışın dışında bir şekilde yanılmıştı çünkü canavar ölümsüz olduğunu kanıtlamıştı. Dondurulmuştur ve devam filmi olan *Beware of the Blob* (*Canavar Geliyor)* (ayrıca *Son of the Blob [Canavarın Oğlu]* adıyla da çıkmıştır) filmini beklemek üzere Kuzey Kutbu'na gönderilmiştir. Bizim gibi kendini kötü efektlerin uzmanı olarak gören insanlar için filmin en iyi anı, canavarın küçük bir restoranı olduğu gibi yutmasıdır. Onun bu restoranın renkli iç dekorunun içine yavaşça sızdığını görürüz. Takdire şayan. Bu sahne Bert I. Gordon'u oldukça kıskandırmış olması.

1957 yılı American International yapımı *Invasion of the Saucer-Men* filmiyle ilgili eleştirisinde *CofF,* o alışılagelmiş "hünerli" eleştirilerine bir nebze de olsa geri döner:

"Düşük seviyeli gençlik filmi tadındaki gülünç bir kısa bilimkurgu. Uzaydan gelen küçük, sevimli uzaylılar kurbanlarının damalarına alkol enjekte ediyor. Filmin sonu da epey komik (hık!)."

Invasion of the Saucer-Men, AIP'nin pirinç çağına ait bir film. Bu dönemi AIP'nin altın çağı olarak adlandırmak pek mümkün değil çünkü altın çağı, genel hatlarıyla Edgar Allen Poe eserlerine dayanan çok sayıda filmin yapıldığı dönemde gelmiştir. Yani bu filmlerin çoğu, hayli aptalca, kaynak materyallerden çok uzak, ancak en azından görsel açıdan güzel filmlerdir. Neyse, film yedi günde çekilmiştir ve sonunda, "kahraman gençler" parlak kırmızı farlarını kullanarak, canavarları ölümüne "ışığa boğarlar". Elisha Cook Jr. hemen hemen her zaman olduğu gibi ilk sahnede ölmemiş miydi? Ve arkada, şapkasını ters takmış olan Nick Adams görülebiliyordu; ne deli çocuk, değil mi? Canavarların neredeyse hepsi kafayı bulmuş; o zaman hadi kafeye gidelim adamım!

AIP'nin bütçe çığlığının daha sonraki bir örneği olan, 1962 yapımı *Invasion of the Star Creatures* (*Yıldızlardan Gelen İşgalciler)* filminde, çölün ortasında kalmış olan bir grup asker, uzaydan gelen kadın işgalcilerle karşılaşır. Bu kadınların hepsinin saçları arı kovanlarına benzer ve Jacqueline Kennedy gibi görünmektedirler. Bu adamların, dış dünyayla bağlantıları kesilmiş olduğu için, sorunu kendi başlarına halletmek zorundadırlar, ancak arazinin her yerinde dört çeker tekerlek izleri vardır. Köpüklerden yapılmış kayaları ve bazı sahnelerde, ses kaydı alan mikronun gölgesinin göründüğünü söylememe bile gerek yok. İnsan, filmin pespaye görüntüsünün sebebinin, güçlü oyunculara ayrılan bütçe olduğunu düşünebilir. Oyuncu kadrosunda, Amerikan sinemasının sevilen isimleri Bob Ball, Frankie Ray ve Gloria Victor bulunmaktadır.

CofF, 1958 Paramount yapımı olan ve "yaz geceleri korku kuşağının" çifte gösterimlerinde ya *The Blob* ya da Pat Boone'un o inanılmaz komik filmi *Journey to the Center of the Earth* (*Dünyanın Merkezine Yolculuk)* filmiyle beraber gösterilen *I Married a Monster From Outer Space* (*Uzaylı Bir Canavarla Evlendim)* filmiyle ilgili şunları söylemişti:

"Çocuklara yönelik bir bilimkurgu programı. Gloria Talbot, uzaydan gelen ve Tom Tryon kılığına giren bir canavarla evleniyor. Aceleye getirilen evliliklerle ilgili iyi bir argüman ama tam anlamıyla bir film değil."

Yine de, bu film epey eğlenceliydi ve Tom Tryon'u suratında bir çeşit fil hortumuyla görmek bile hayatta bir kez yakalayabileceğiniz bir şanstı ve o bile yeterdi. Bu filmi bir kenara bırakıp şimdiye kadar çekilen düşük kaliteli filmlerin en kötüsüne (maalesef) geçmeden önce, berbat korku filmler, ki kitabın bu bölümünde de anlatıldığı gibi, her iyi film başına en az bir düzine berbat film düşüyor ve korku filmlerinin gerçek hayranlarıyla arasındaki o tuhaf ilişkiye dair ciddi bir şey söylemek istiyorum.

Her ne kadar önceki sayfalarda öyleymiş gibi görünse de, bu ilişki tamamen mazoşist bir ilişki değildir. *Alien* veya *Jaws* gibi bir film, gerçek bir korku hayranı veya ölümle ilgili bir şeyler izlemeye vakti olan sıradan bir sinema izleyicisi için geniş, derin ve maden kazısı yapılması bile gerekmeyen bir altın madeni gibidir. O altını bir yamaçtan kazarak rahatlıkla çıkarabilirsiniz. Ancak dikkatinizi çekerim; bu bir maden kazısı değil, basit bir kazıdır sadece. Gerçek bir korku filmi tutkunu, elinde eleği ve pervanesiyle, bildiğimiz toprağın içinde uzun zaman boyunca sabırla altın tozu ve belki de bir iki küçük altın parçası arayan bir madenci gibidir. Böylesi bir iş yapan bir madenci, asla bugün, yarın veya sonraki gün ortaya çıkabilecek veya hiç ortaya çıkmayacak olan büyük bir miktarın peşinde değildir; bu tip hayalleri geride bırakmıştır. Yalnızca, bir süre daha hayatını devam ettirmesine yetecek miktarın peşindedir.

Sonuç olarak, korku filmi severler hoşlarına giden şeyleri tıpkı bir dedikodu yayar gibi, kısmen ağızdan ağıza dolaşan sözler, kısmen fanzin eleştirileri, kısmen Dünya Fantezi Kongresi, Kubla Khan Toplantısı, IguanaCon gibi etkinliklerdeki konferans salonu sohbetleri yoluyla paylaşırlar. Laf ağızdan ağıza yayılır. David Conenberg'in *Rabid (Kuduz)* filmiyle bir tür patlama yapmasından önce korku severler, daha eski bir filmine dayanarak onun, izlenmesi gereken bir yönetmen olduğunu söylüyorlardı. Bu film, erotik filmlerin kraliçesi Marilyn Chambers'ın rol aldığı, son derece düşük bütçeli bir film olan *They Came From Within*'di ve bu arada Cronenberg, Chambers'ın, bir marifet gösterisi sergilemesini sağlamıştı. Temsilcim Kirby McCauley, Kanada'da çekilen ve Hal Holbrook'un rol aldığı *Ritual (Ritüel)* adlı ufak bir filmi över hep. Bu tip filmler Amerika'nın her yerinde vizyona girmez, ancak gazeteleri bağlılıkla takip ediyorsanız, yakınlarınızdaki bir arabalı sinemada, çokça abartılmış büyük bir sinema yapımı filmin altında ikinci gösterim olarak oynatılan bu tip bir film bulabilirsiniz.

Benzer şekilde, *Hayalet Hikâyesi* ve *If You Could See Me Now* romanlarının yazarı Peter Straub'dan da, *Assault on Precinct 13 (13. Mıntıkada Saldırı)* adlı, az bilinen bir John Carpenter filmini duymuştum. Çok az bir parayla çekilmiş olmasına rağmen Carpenter'ın ilk filmi *Dark Star (Kara Yıldız)*, yaklaşık 60.000 dolara mal olmuştur ve bu da George Romero'yu Dino De Laurentiis gibi göstermeye yetecek bir meblağdır. Carpenter'ın yönetmenlik becerileri göz doldurmayı başarmıştır ve ondan sonra da Carpenter, *Halloween* ve *The Fog* gibi filmlerle yoluna devam etmiştir.

Bunlar, *Planet of the Vampires (Vampirler Gezegeni)* ve *Yeşil Cehennemden Gelen Canavar* gibi filmleri elekten geçiren korku filmi severlerin ödülü olan altın parçalarıdır. Benim kendi "keşfim" (eğer bu söze itiraz etmezseniz), Chuck Connors'ın rol aldığı *Tourist Trap (Turist Kapanı)* adlı küçük filmdir. Connors filmde iyi bir performans sergileyemez. Gerçekten çabalar ama rol ona uygun değildir. Yine de filmin ürkütücü ve esrarengiz bir gücü vardır. Harabeye dönmüş ve ıssız bir bölgede bulunan bir turist konaklama yerindeki balmumu figürler hareket etmeye ve canlanmaya başlar. Özellikle, bebeklerin boş bakışlı gözlerinin ve uzattıkları ellerinin birkaç etkili ve atmosferik görüntüsü vardır ve özel efektler de etkilidir. Cansız bebeklerin, mankenlerin ve insan replikalarının üzerimizde sahip olduğu o garip gücü konu alan bir film olarak, William Goldman'ın çoksatan romanı *Magic*'den uyarlanan o pahalı ve mantıksız filmden daha etkili bir filmdir.[2]

2 Home Box Office (HBO), prime-time yayınlarını doldurmak için sürdürdüğü o sonu gelmez arayışları sonucunda şimdi de, bu "küçük" filmleri, New World Picutres gibi düzensiz distribütörlerim asla yapamadığı bir şekilde seyirciye sunuyor. Herhangi bir abonenin de söyleyebileceği gibi, HBO'nun da kalitesizlikte aşağı kalır yanı yok; yine de pay-TV (ödemeli televizyon) kutusunda bazen hediye edilen ve içinden genelde Guyana: Cult of the Damned *(Guyana: Asrın Suçu) veya Moment by Moment (An Be An)* gibi küflü sinematik çerezlerin çıktığı paketler vardır. Geçtiğimiz yıl HBO, Cronenberg'in *The Brood* filmini, *The Evictors (Seri Cinayetler)* adlı, AIP yapımı ilginç bir filmi ve bir de *Tourist Trap*'i yayınlamıştı.

Ancak, *I Married a Monster from Outer Space* filmine dönersek; kötü olsa da, filmde ürkütücü bir an vardır. Ödediğiniz giriş ücretine değdiğini söylemiyorum, ancak sahne işe yarıyor, gerçekten işe yarıyor! Tryon, kız arkadaşıyla (Gloria Talbot) evlenmiştir ve balayındadırlar. Kız, tüm filmlerde kullanılması zorunlu olan beyaz geceliğiyle yatakta gerinip sahildeki ateşli sarılmaların sırasının gelmesini beklerken, hâlâ yakışıklı görünen ve yirmi yıl önce çok daha yakışıklı olan Tryon, sigara içmek için otel odalarının balkonuna çıkar. Gök gürültülü bir fırtına başlamak üzeredir ve çakan bir şimşek, o yakışıklı adamın yüzünü bir saniyeliğine transparanlaştırır. O yakışıklı suratın altında korkunç bir uzaylı yüzü görürüz ve bu yüzde, oluklar, boğumlar ve siğiller vardır. Bunun sizi "koltuğunuzda sıçrattıran" bir sahne olduğu kesindir ve film arasında, bizi nasıl bir sarılmanın beklediğini düşünme fırsatımız olur ve şöyle bir yutkunuruz.

Eğer *Tourist Trap* ve *Rituals* gibi filmler, B filmleri için bekleyip duran korku severlerin bulduğu altın parçalarıysa (ki kimse o koyu bir hayran olacak kadar optimist değildir), böylesi bir sahne, sadakatle uğraşmaya devam eden bir korku severin eleğine ara sıra takılan altın tozu gibidir. Başka bir şekilde anlatmam gerekirse, Sherlock Holmes'un "Mavi Yakut Macerası" adlı bir hikâyesi vardır; hikâyede, Noel kazı ortadan ikiye kesildiğinde, boğazına takılmış olan muazzam ve pahalı biçilemez bir mücevher ortaya çıkar. Son derece zevksiz bir film boyunca koltuğunuzda oturursunuz ve belki harcadığınız zamana kısmen değen ürpertici bir sahneyle karşılaşırsınız.

Plan 9 From Outer Space (Uzaylıların 9 Numaralı Planı) filminde bu tip bir sahne yoktur maalesef ve ben de bu filme, üzülerek, şimdiye kadar yapılmış en kötü korku filmi dandik ödülünü takdim ediyorum. Her şeyin en kötü yönlerinden bahsedilmesine, en patavatsız eleştirilerde bile sıklıkla dalga geçilmesine rağmen,

bu filmde komik olan hiçbir şey de yoktur. Acılar içinde kıvranan, morfin manyağı olmuş bir Bela Lugosi'nin (aslında bakarsanız, pek çok sahnede dublör kullanılmıştır) Drakula pelerinini burnuna çekmiş bir şekilde, Güney California civarlarındaki bir alanda sürünüp durmasını izlemenin komik olan hiçbir yanı yok.

Bela Lugosi bu berbat, istismarcı, değersiz pislik gösterime girdikten kısa süre sonra ölmüştü ve ben de her zaman, zavallı yaşlı Bela'nın, onu mahveden hastalıklarından olduğu kadar, utancından da ölmüş olup olamayacağını merak etmişimdir. Bu, muhteşem bir kariyer için son derece üzücü ve sefil bir son olmuştu. Lugosi (kendi isteği üzerine) Drakula peleriniyle gömülmüştü ve insan bunun ona, son filminde giydiği ucuz selüloit parçasından daha çok yakıştığını düşünmek veya ummak istiyor.

3

Korkunun, türün başarısız örneklerinin büyük ölçüde aynı, ancak gösterişsiz olduğu televizyondaki yansımalarına geçmeden önce, bu bölümü şu soruyu sorarak bitirmek uygun olur diye düşünüyorum: Neden bu kadar çok sayıda kötü korku filmi var?

Bu soruyu cevaplamaya çalışmadan önce, gelin dürüst olalım ve pek çok filmin hayli kötü olduğunu ve korkunun kaleminden çıkan her şeyin işe yaramadığını kabul edelim. *Myra Beckinridge, Valley of the Dolls (Bebekler Vadisi), The Adventurers (Büyük Macera)* ve *Bloodline* (*Mirasçılar)* gibi filmleri düşünün... Bunlar yalnızca birkaçı. Alfred Hitchcock bile böyle bir film yapmıştı ve bu da onun son filmiydi: Bruce Dern ve Karen Black'in rol aldıkları *Family Plot* (*Aile Komplosu)* filmi. Ve bunlar, yüzlerce veya daha fazla sayfa boyunca uzayıp gidebilecek bir listenin yalnızca birer parçası. Çok daha uzun bir liste olabilir.

Bu noktada bir şeylerin yanlış olduğunu söyleme dürtüsü hissediyorum. Yanlış giden bir şeyler pekâlâ olabilir. Eğer herhangi bir şirket (diyelim ki US Airlines veya IBM) anlaşmalarını, 20th Century-Fox'un *Cleopatra*'yı çektiği şekilde yürütseydi, o şirketin yönetim kurulu üyeleri, çok zaman geçmeden köşe başındaki 7-11 dükkânında yemek fişiyle pizza alıyor olurdu veya ortakları kapıyı tekmeleyerek içeri girer ve ofisin ortasına bir giyotin getirirdi. Bunun kadar sinemayı seven bir ülkede, herhangi bir büyük stüdyonun iflasın eşiğine gelebileceğini düşünmek neredeyse inanılmaz görünüyor; Ceasar's Palace veya Dunes kumar-

hanelerinin, barbut oynayan bir adam tarafından iflas ettirildiğini düşünmek gibi. Ancak gerçek şu ki, iflasın eşiğine gelmemiş bir tane bile büyük Amerikan film stüdyosu yoktur. Muhtemelen, bunun en meşhur örneği MGM'dir ve neredeyse yedi yıl boyunca MGM aslanı kükremeyi sonsuza kadar kesmenin eşiğine gelmiştir. MGM, muhtemelen bu noktada filmlerin gerçekdışı dünyasından çıkıp umutlarını kumarın gerçekdışı dünyasına bağlamaya başlamıştı (Vegas'taki MGM Grand, dünyanın en büyük edepsiz zevkler merkezlerinden biridir) ve en büyük başarılarından biri de bir korku filmiydi. Bu, Yul Brynner'ın siyahlar içinde, *The Magnificent Seven* filminden fırlamış bir hortlak gibi göründüğü ve düz bir ses tonuyla, "Silahını çek. Silahını çek. Silahını çek," diye tekrarladığı, Michael Crichton *Westworld* yapımı filmidir. Silahlarını çeker ve kaybederler. Yul devreleri gözükürken bile çok hızlıdır.

Büyük bir işi yürütmenin yolu bu mudur diye soracaksınız bana. Cevabım hayır ama "büyük şirketlerin" çıkardığı birçok filmdeki hatalar bana, *Variety*'nin "bağımsızlar" olarak adlandırdığı şirketlerin çıkardığı korku filmlerindeki hatalardan daha açıklanabilir gibi görünüyor. Ben bunları yazarken *Carrie* (United Artists/teatral/1976), *Korku Ağı* (Warners/televizyon/1979) ve *The Shinning* (Warners/teatral/1980) adlı üç romanımın film uyarlamaları çıktı. Bu üç filmde de, bana adil davranıldığını hissediyorum ve yine de hissettiğim duygu hoşnutluk değil, bir çeşit zihinsel iç rahatlaması. Amerikan sinemasıyla karşı karşıya kaldığınızda eğer kâr ve zararınız eşitse, kazanmış gibi hissedersiniz.

Film endüstrisinin çalışmalarını içeriden gözlemlediğinizde, bunun kreatif bir kâbus olduğunu anlıyorsunuz. *Alien, Place in the Sun, Firar Breaking Away* gibi kaliteli işlerin nasıl yapılabildiğini anlamak giderek zorlaşıyor. Tıpkı orduda olduğu gibi, stüdyoda film çekmenin ilk kuralı da KK: Kıçını Kolla'dır. Kritik bir karar alırken en az yarım düzine insana danışmak gerekir ki,

eğer film başarısız olursa ve yirmi milyon dolar çöpe atılırsa, tekmeyi yiyen başkasının kıçı olsun. Ve eğer tekmeyi yiyen yine de sizin kıçınız olacaksa, yalnızca sizinki olmadığından emin olabilin.

Bu tip korkuları bilmeyen veya vizyonları bu tip hataları asla denklemin bir parçası haline getirmeyecek kadar açık ve keskin olan film yapımcıları da vardır tabii ki. Aklımıza hemen Brian De Palma, Francis Coppola (*Godfather* filminin çekimlerinde aylarca kovulmanın eşiğine gelen, ancak filmle ilgili vizyonunda inat eden yönetmen), Sam Peckinpah, Don Siegel ve Steven Spielberg gelir.[3] Vizyon faktörü o kadar gerçek ve belirgindir ki, Stanley Kubrick gibi bir yönetmen bile *The Shining* gibi çıldırtıcı, sapkın ve umut kırıcı bir film yaptığında, tartışılmaz bir ihtişamı olur ve o ihtişam hep oradadır.

Stüdyo filmlerindeki en büyük tehlike sıradanlıktır. *Myra Breckinridge* gibi inanılmaz derece başarısız bir filmin bile kendine has, berbat bir çekiciliği vardır. Bu, bir Cadillac ve bir Lincoln Continental'in kafa kafaya çarpışmasını ağır çekimde izlemek gibidir. Peki *Nightwing (Gecenin Kanatları), Capricorn One (Hükmedenler), Players* veya *The Cassandra Crossing* (*Cassandra Geçidi)* gibi filmleri ne yapacağız? Bunların *Robot Monster* veya *Teenage Monster* kadar kötü olmadıkları kesindir ama sıradandırlar. İkinci sahneye gelindiğinde sigara içme ihtiyacı hissettiğiniz filmlerdir bunlar.

Filmin maliyeti giderek yükseldikçe, elde ne varsa kullanmanın riski de giderek artar. Beyzbolcu Roger Maris bile, kötü bir şekilde kandırılarak sopayı fazla hızlı sallayıp kıçının üstüne düştüğünde fazlasıyla kötü görünmüştü. Aynı şey filmler için de geçerlidir

3 Mesela, Spielberg'in *Jaws*'ı güçlendiren tek ve bütünleşmiş vizyonuyla, yapımcılığını komitenin üstlendiği ve yönetmenliğini de son turlarda oyunu toparlaması için sahaya alınan ve bundan daha iyisini hak eden zavallı Jeannot Szwarc tarafından yönetilen devam filmini karşılaştırın.

ve benim tahminimce (film endüstrisi çok çılgın bir yer olduğu için bir parça çekinsem de) Coppola'nın *Apocalypse Now* filmini çekerken aldığı muazzam risk veya Cimino'nun *Heaven's Gate* filmini çekerken almasına izin verilen risk gibi şeylerle bir daha asla karşılaşmayacağız. Eğer herhangi biri böyle bir şeye kalkışırsa, Batı Sahili'nden geldiğini duyacağınız o kuru ve boğuk çarpma sesleri, tüm büyük film şirketlerinin muhasebecilerinin, kurumsal çek defterlerini çatır çutur kapamaları olacaktır.

Ancak bağımsızlar... Bağımsızlarda durum nedir? Burada verilen kayıplar çok daha azdır. Aslına bakarsanız, hayli eğlenceli bir adam ve keskin zekâlı bir film takipçisi olan Chris Steinbrunner, bu filmleri "arka bahçe filmleri" olarak adlandırır. Onun bu tanımına göre *The Horror of Party Beach,* bir arka bahçe filmidir. *The Fleash Eaters* (*Öldüren Mikrop)* ve Tobe Hooper'ın *The Texas Chainsaw Massacre*'ı gibi. (Pittsburgh'daki televizyon stüdyolarına erişimi olan bir film şirketi tarafından çekilen *Night of the Living Dead* filmi "arka bahçe" sayılmaz.) Yetenekli olsun veya olmasın, amatörler tarafından, büyük bir dağıtım garantisi olmadan, düşük bütçelerle çekilen filmler için iyi bir tanımdır bu. Bu filmler, talep edilmemiş bir senaryonun daha pahalıya patlayan muadilleridir. Bu adamlar, kaybedecek hiçbir şeyleri olmadan büyük hedeflere ulaşmaya çalışan adamlardır. Ve yine de, bu filmlerin çoğu gerçekten berbattır.

Neden mi?

İstismar! İşte nedeni bu.

Lugosi'nin kariyerini, Drakula peleriniyle kırsal bir arazide sürünerek noktalandırmasına sebep olan şey istismardır. *Invasion of the Star Creatures (Yıldızlardan Gelen İşgalciler)* ve *Don't Look in the Basement* (*Sakın Bodruma Bakma)* gibi filmlerin yapılmasını tetikleyen şey istismardır ve inanın bana, kendime bunun bir film olduğunu hatırlatmama bile gerek kalmadı; öyle olduğunu

biliyordum. Tek kelimeyle; acınası. Cinsellikten sonra düşük bütçeli film yapımcılarının ilgisini en çok çeken şey korkudur çünkü kolayca istismar edilebilecek bir tür gibi görünmektedir. Kolay para, tıpkı tüm erkeklerin lisede en az bir kere çıkmak istedikleri kız gibidir. İyi bir korku filminde bile bazen cafcaflı bir karnaval ucube gösterisi havası olabilir, ancak bu, aldatıcı olabilecek bir havadır.

Ve eğer başarısızlıkları bağımsızlar sayesinde gördüysek (Robot Adam'ın savaştan kalma kısa dalga baloncuk makinesi gibi), o zaman en beklenmedik zaferleri de onlar sayesinde gördük demektir. *The Horror of the Party Beach* ve *Night of the Living Dead* filmleri de benzer bütçelerle çekilmiştir ama tek fark, George Romero'nun korku filminin görevi konusundaki vizyonudur. Adı geçen ilk filmde, canavarların bir pijama partisini bastığı ve bir anda komikleşen bir sahne görürüz; ikinci filmdeyse yaşlı bir kadının, bir ağacın üzerinde gördüğü böceğe oldukça yakından baktığını ve sonra bir anda onu yediğini görürüz. Ağzınızın hem gülmeye hem de çığlık atmaya çalıştığını hissedersiniz ve bu da Romero'nun kayda değer başarısıdır.

Werewolf in a Girls' Dormitory (Kızlar Yurdunda Bir Kurtadam) ve *Dementia-13* filmleri de benzer bütçelerle çekilmiştir, ancak buradaki fark, kısa sürede çekilmiş (vergi prosedürleri sebebiyle İrlanda'da dış mekânlarda çekilmiştir), siyah beyaz bir gerilim filmi olan ikinci filmde Francis Coppola'nın sürekli olarak yoğunlaşan, dayanılmaz bir tehditkâr atmosfer yaratmasıdır.

Kötü filmlere kapılmak muhtemelen çok kolay olabilir ve *The Rocky Horror Picture Show*'un yakaladığı büyük başarı, ortalama sinema seyircisinin giderek azalmakta olan eleştiri kapasitesini gösteriyor olabilir. İşin özüne dönüp kötü filmlerle iyi filmler arasındaki farkın (veya kötü sanat sanatsızlıkla iyi veya mükemmel sanat arasındaki farkı) yetenek olduğunu ve bu yeteneğin yenilikçi şekillerde kullanılması olduğunu hatırlamakta fayda vardır. Kötü

filmler kendi mesajlarını verir; bu da, bu insanların yaptığı diğer filmlerden uzak durmanız gerektiğidir. Mesela bir Wes Craven filmi izlediyseniz, diğerlerini es geçmenin en güvenli yol olduğunu düşünüyorum. Korku türü, yeterince eleştirel kınamaya ve apaçık bir hoşnutsuzluğa maruz kalıyor zaten, o yüzden porno-şiddet filmlerini veya yalnızca cebimizdeki paranın peşinde olan filmleri finanse ederek durumu daha da kötüleştirmeye gerek yok. Gerek yok, çünkü filmlerde bile kalitenin üzerinde fiyat etiketi yoktur. Hele ki Brian De Palma, *Sisters* gibi harikulade ve korkunç bir filmi 800.000 dolar gibi bir bütçeyle çekebilmişken...

Kötü filmler izlememizin sebebi sanırım, filmi izleyene kadar kötü olduğunu bilmiyor olmamızdır. Daha önce de belirttiğim gibi, bu noktada eleştirmenlerin çoğuna güvenemezsiniz. Pauline Kael'in yazıları iyidir ve Gene Shalit'in de nispeten bıktırıcı, nükteli bir tarzı vardır, ancak bu iki eleştirmen ve diğer eleştirmenler, bir korku filmini izledikleri zaman, ne gördüklerini bilmezler.[4] Gerçek bir korku sever ne gördüğünü bilir; yapacağı kıyaslamalarının zeminini uzun ve bazen de acı verici bir süreçten geçerek hazırlamıştır. Gerçek bir film delisi, gördüklerini, bir sanat galerisi veya müze müdaviminin yapacağı şekilde takdir edebilir ve bu kıyaslama zemini, film delisinin sahip olabileceği tüm fikirlerin veya bakış açılarının dayanması gereken temeldir. Korku filmi severler için, *The Exorcist II* gibi filmler, kalitesiz bir sinema salonunun karanlığında nadiren rastlanan bir mücevher bulmaya zemin hazırlar. Kirby McCauley'nin *Rituals*'ı bulması veya benim, favori düşük bütçeli filmim *Tourist Trap*'i bulmam gibi.

Çok fazla süt içmediyseniz, kremanın kıymetini bilmezsiniz ve ekşimiş süt içmediyseniz, muhtemelen taze sütün de kıymetini bil-

4 Tek istisna, korku filmlerini gerçekten seven ve yoksulluk seviyesindeki bütçelerin ardında iş yapan şeyleri görebilen Judith Crist'tir. Onun *Night of the Living Dead*'den ne çıkardığını hep merak etmişimdir.

mezsiniz. Kötü filmler bazen eğlenceli olabilir, bazen başarılı bile olabilir; ancak onların gerçekten işe yaradığı nokta, bir kıyaslama zemini yaratmaktır. Kendi negatiflikleri içinde pozitif değerlerin neler olduğunu gösterirler. Neyi aramamız gerektiğini bize gösterirler, çünkü aramamız gereken şey, onlarda eksik olan şeydir. Neyi aramamız gerektiğini bulduktan sonra bu filmleri izlemeye devam etmek bence tehlikeli bir hal almaya başlar ve onlardan bir an önce kurtulmak gerekir.[5]

5 Geçtiğimiz otuz yıl boyunca kötü korku filmlerine ne kadar bağlı kaldığımı merak ediyorsanız Ek 1'e bakabilirsiniz.

– Sekizinci Bölüm –

CAMDAN BİBERON VEYA GAINESBURGERS SPONSORLUĞUNDAKİ CANAVARLAR

Televizyonun berbat bir şey olduğuna inanan o avam takımına dahil olanlarınız, çok yanılıyorsunuz. Harlan Ellison'ın televizyonla ilgili zaman zaman eğlenceli, zaman zaman da iğneleyici kompozisyonlarında da belirttiği gibi, televizyon berbat bir şey değil; berbatlaştırılıyor. Ellison, iki ciltlik, uzun eleştiri eserine *The Glass Teat* adını vermiştir ve eğer onu okumadıysanız, şu an bulunduğumuz bölgede size bir pusula olması açısından, okumanızı öneririm. Kitabı üç yıl önce hayretler içinde hazmederek okudum; Ellison'ın, *Alias Smith and Jones* gibi maziye ait ve unutulması son derece kolay dizileri, hiç zorlamadan elde ettiği volkanik bir etkiyle sunmak için onca zaman ve emek vermiş olması, altı saatlik bir Fidel Castro konuşması dinliyormuş gibi bir deneyim yaşadığımdan şüphe etmeme neden oldu.

Ellison bu çalışmasında, ölümcül olduğunu bildiği bir yılan tarafından esir alınmış bir adam gibi, televizyonu sürekli olarak analiz eder. Ellison'ın kısa hikâyelerden oluşan *Strange Wine* kitabının, ki bu kitabı bir sonraki bölümde detaylı şekilde tartışacağız) biraz uzunca olan önsözü sebepsizce, "Sonunda Açıklandı! Dinozorları Öldüren Şey! Ve Siz De Pek İyi Görünmüyorsunuz." başlığını taşır.

Ellison'ın televizyon eleştirisinin özüne baktığınızda oldukça sade olduğunu ve pek de bariz bir orijinalliği olmadığını (bariz orijinallik kavramını tam olarak anlamak için, onun bu kavramı nasıl kullandığını okumalısınız) görürsünüz. "Televizyon her şeyi mahveder," der Ellison. "Hikâyeyi, hikâyeyi yazanları ve sonunda, hikâyeyi izleyenleri de mahveder. Bu biberondan gelen süt zehirlidir." Bu görüşe sonuna kadar katılırım, ancak iki gerçekten bahsetmeme izin verir.

Harlan'ın bir televizyonu vardır. Büyük bir televizyon.

Benim televizyonum Harlan'ınkinden de büyük. Aslına bakarsanız benimki oturma odamın bir köşesini tamamen kaplayan bir Panasonic CinemaVision televizyon.

Benim hatam, evet.

Harlan'ın televizyonu ve oturma odamdaki kendi canavarım için mantıklı açıklamalar bulabilirim ama hiçbirimiz için bir bahane uyduramam ve şunu da eklemeliyim ki, Ellison bekâr ve isterse o lanet şeyi yirmi dört saat boyunca izler ve kendinden başka kimseye zarar vermez. Öte yandan benim evimde bu alete maruz kalan on, sekiz ve dört yaşlarında üç küçük çocuğum var ve onun yaydığı radyasyona, gerçekten uzak renklerine ve kameraların Playboy tavşanlarının kıçlarına iştahla baktığı ve çoğu Amerikalının sahip olmadığı ve asla da olmayacağı inanılmaz üst sınıf materyalizminin sonu gelmez hayalleri üzerinde gezip durduğu o adi ve cafcaflı dünyaya açılan o ekrana maruz kalıyorlar. Biafra'da açlık bir yaşam tarzı haline gelmiş durumda ve Kamboçya'da açlıktan ölmek üzere olan çocuklar iflas etmiş bağırsaklarını dışkılıyorlar. Ortadoğu'da mesihlik çılgınlığı, tüm mantığı yiyip bitiriyor ve biz de *Family Feud (Aileler Yarışıyor)* programındaki Richard Dawson tarafından büyülenmiş bir şekilde evlerimizde oturmuş, Buddy Ebsen'in Barnaby Jones'u canlandırmasını seyrediyoruz. Sanırım çocuklarımın Gilligan, Skipper ve Bay Howell'la

ilgili gerçekler hakkında, 1979 yılının Mart ayında Three Mile Adası'nda olan olaylarla ilgili gerçeklerden daha iyi tespitleri var. Öyle olduğunu biliyorum.

Korku genelde televizyona başarılı bir şekilde yansıtılmaz. Altı haberlerindeki bacakları kopmuş siyah askerlerin, yanan köy ve çocukların, siperlerdeki cesetlerin, ormanların portakal gazına boğulmasının ardından çocukların mumlar yakarak sokağa dökülmelerinin ve ta ki biz geri çekilene kadar saçma sapan sloganlar atarak protesto gösterileri yapmalarının, Kuzey Vietnam'ın güneyinin işgalinin ve bunların sonucu olarak ortaya çıkan kitlesel açlığın haber görüntülerini saymıyorum. Kamboçyalı Pol Pot gibi dürüst ve insancıl kişiliklerin ortaya çıkışına zemin hazırlanmasından bahsetmiyorum bile. Tüm bu tatsızlıklar bir televizyon programına hiç benzemiyor, değil mi? Kendinize, böyle saçma bir olaylar zincirini *Hawaii Five-0* dizisinde görür müydünüz diye bir sorun. Cevap, tabii ki hayır. Eğer Steve McGarrett 1968-1976 yılları arasında başkan olsaydı, bu başarısızlık tamamen önlenebilirdi. Steve, Danny ve Chin Ho ortalığı temizlerlerdi zaten.

Bu kitapta tartıştığımız korkular, kendi gerçeksizlikleri içinde var olan korkulardır. (Ellison'ın da çok iyi bildiği bir geçektir bu; bir kitabın içindeki hikâyeleri tanımlamak için kapakta "fantezi" kelimesinin kullanılmasına izin vermeyi reddeder.) "Gerçek korkularla dolu bir dünyada neden korku hikâyeleri yazmak istiyorsun?" sorusunun üzerinde durduk; şimdi de, korkunun televizyonda bu kadar başarısız olmasının sebebinin de bu soruyla yakından alakalı bir cevapta yattığını öne sürüyorum: "Gerçek korkularla dolu bir dünyada iyi bir korku hikâyesi yazmak çok zordur." Bir İskoç şatosunun kulesindeki hayalet, bin megatonluk savaş başlıklarıyla, CBW'lerle veya el göz koordinasyonu olmayan, on yaşındaki çocuklar tarafından Aurora model kitleri kullanarak inşa edilmiş gibi görünen nükleer güç santralleriyle rekabet edemez.

The Texas Chainsaw Massare'daki Deri Surat bile, Utah'taki en kaliteli sinir gazlarımızın katlettiği ölü koyunların yanında sönük kalır. Eğer bu olay sırasında rüzgâr ters yönden esseydi Salt Lake City, koyunları öldüren şeyden sağlam bir doz almış olacaktı. Ve sevgili dostlarım, rüzgâr bir gün doğru yönden esecek, bu sözüme güvenebilirsiniz. Milletvekilinize bu söylediğimi de iletin. Er ya da geç rüzgârın yönü hep değişir.

Korku hâlâ etkili olabilir. Bu işe kendini adamış insanlar o duyguyu hâlâ tetikleyebilir ve dünyadaki tüm gerçek korkulara rağmen insanların, imkânsız olduğu aşikâr olan şeyler yüzünden çığlık atacak noktaya hâlâ gelebiliyor olmaları umut verici bir gerçektir. Bir yazar veya yönetmen eli kolu bağlanmadığı sürece bunu başarabilir.

Bir yazar için televizyonun en sinir bozucu yanı, gerçek gücünü ortaya çıkarmasına izin verilmemesidir. Televizyon yazarının içinde bulunduğu bu durum, insan ırkının içinde bulunduğu kötü durumun Kurt Vonnegut'un "Harrison Bergeron" adlı kısa hikâyesindeki yansımasına çok benzer. Bu hikâyede akıllı insanların düşüncelerini kısıtlamak için bu insanlara elektroşok uygulanır, çevik insanları oldukları yere sabitlemek için ayaklarına ağırlıklar bağlanır, sanatsal yetenekleri olan insanlara görüş bozucu gözlükler taktırılır ki etraflarındaki dünyayı berrak bir algıyla göremesinler. Sonuç olarak mükemmel bir eşitlik ortamı sağlanır ama çok büyük bir bedel karşılığında.

İdeal bir televizyon yazarı azıcık yetenekli, epey küstah olmalı ve bir asalağın ruhuna sahip olmalıdır. Hollywood'un kullandığı mevcut ve son derece bayağı olan o dilin "karşılığını iyi vermek" zorundadır. Bu özelliklerden herhangi biri, bir şekilde bozulursa yazar kendini zavallı Harrison Bergeron gibi hissetmeye başlar. Bu durum *Star Trek, The Outer Limits* ve *The Young Lawyers*'ın yazarı olan Ellison'ı bile bir parça delirtmiştir diye dü-

şünüyorum. Ancak onun bu deliliği, Joseph *Police Story* (*Polis Hikâyesi*) Wambaugh'un ülseri gibi, bir nevi Purple Heart madalyasıdır. Bir yazarın televizyon için haftalık düzende çalışarak hayatını kazanamaması için hiçbir sebep yoktur. Yazarın tüm ihtiyacı olan, bir Alfa-dalgası düzeni ve yazma işini, bir Coca Cola makinesine kasaları yüklemenin zihinsel karşılığı olarak algılayabilme becerisidir.

Bunun bir kısmı federal düzenlemelerin bir sonucudur ve bir kısmı da, mutlak gücün muhakkak yozlaştığı deyişinin kanıtıdır. Hemen her Amerikalının evinde televizyon vardır ve mali çıkarları çok büyüktür. Statükoyu korumaya ve ESP (En Sakıncasız Programlama) konseptine kendini adamış şişko, kısır ve yaşlı bir kedi gibidir. Televizyon aslında hepimizin çocukluk yıllarımızda yaşadığımız mahalleden hatırlayacağımız o şişko ve mızmız çocuk, kendimizi korumak için iki tane yumruk salladığımızda ağlamaya başlayan o iri ve hantal çocuk, öğretmen çekmecesine fareyi kimin koyduğunu sorduğunda her zaman suçlu görünen o çocuk, kendisine sataşılmasından korktuğu için herkese sataşan çocuk gibi.

Hangi iletişim kanalı üzerinde olursa olsun, korkuyla ilgili en basit gerçek; korku hikâyelerinin temelinde seyirciyi korkutmak zorundasınızdır. Er ya da geç, yüzünüze o korkunç maskeyi takıp insanları korkutmaya başlamanız gerekir. New York Mets organizasyonunun çaylak yetkililerinden birinin, o neşeli tuhaf gruplardan oluşan, beklenmedik boyutlarda kalabalıkların yaklaşmakta olduğundan endişelendiğini hatırlıyorum. "Yakında bu insanlara biftek satmak zorunda kalacağız," diye ifade etmişti durumu. Aynısı korku için de geçerli. Okur sonsuza kadar üstü kapalı anlatımlardan veya melankoliden beslenemez. Er ya da geç H. P. Lovecraft gibi bir usta bile bir mezarda veya kulenin tepesinde gizlenen şeyi açığa çıkarmak durumunda kalmıştır.

Bu alandaki en iyi film yönetmenlerinin çoğu korkuyu olduğu gibi öne çıkarmayı, onu büyük bir blok halinde seyircinin gırtlağından içeri sokup neredeyse boğacak duruma getirmeyi, sonra onu yönlendirip tedirgin ederek esas korkunun üzerine oynamayı seçmişlerdir.

Korku filmi yönetmeni olmaya özenen herkesin bu konuda üzerinde çalıştığı ilk film, tartıştığımız dönemin en kusursuz korku filmi Alfred Hitchcock'un *Psycho*'sudur. Bu, kanın minimumda, dehşetinse maksimumda tutulduğu bir filmdir. O meşhur duş sahnesinde Janet Leigh'i de, bıçağı da görürüz ama bıçağın Janet Leigh'e saplandığını hiçbir zaman görmeyiz. Görmüş olduğunuzu zannedebilirsiniz ama görmediniz. Hayal gücünüz gördü ve bu da Hitchcock'un en büyük başarısıdır. Gördüğümüz bütün kan, küvet deliğinden akıp gidendir.[1]

Psycho hiçbir zaman prime-time'da gösterilmemiştir, ancak o kırk beş saniyelik duş sahnesi çıkarıldığında, neredeyse televizyon için yapılmış bir film haline gelir. İçerik olarak tabii. Tarz açısından bakıldığındaysa tipik bir televizyon filminden birkaç ışık yılı uzaktadır. Etki açısından, daha filmin ikinci yarısına bile gelmeden Hitchcock bize büyük bir dehşet yaşatır. Bu dehşeti kocaman ve çiğ bir et gibi düşünebilirsiniz. Gerisi, en heyecanlı sahne bile, ızgara cızırtısından ibarettir. Ve o kırk beş saniye olmadan, film sıkıcı bir hale gelir. Korkunç şöhretine karşın *Psycho* uyandıracak kadar ölçülü bir korku filmidir. Hitchcock, duş sahnesinde kanın bile kan gibi görünmemesi için filmi siyah beyaz çekmeyi tercih etmiştir. Filmle ilgili sıkça anlatılan bir hikâye de, uydurma olduğu hemen hemen kesindir, Hitch'in filmi renkli olarak çekmeyi, ancak duş sahnesini yine siyah beyaz bırakmayı düşündüğüdür.

1 *Psycho*'dan daha korkunç olan ve canlı renklerle çekilip korku filmi olmayan iki filmden bahsedebilirim. Bunlar Sam Peckinpah'ın *The Wild Bunch*'ı ve Arthur Penn'in *Bonnie and Clyde*'dır.

Televizyondaki korkuyla ilgili tartışmalarımıza başlarken, şu gerçeği her zaman aklınızın bir köşesinde bulundurun: Televizyon, elindeki bir avuç korku programından imkânsızı başarmalarını ister. Gerçekten dehşete düşürmeden dehşete düşürmek, gerçekten korkutmadan korkutmak, seyirciye bir sürü ızgara cızırtısı dinletip hiç et vermemek ister.

Biraz önce Ellison'ın ve benim sahip olduğumuz televizyonlara mantıklı açıklamalar sunabileceğimi, ancak hiçbirimiz için bir bahane bulamayacağımı söyledim ve bu mantıklı açıklama, gerçekten kötü olan filmlerle ilgili söylediklerime dayanıyor. Tabii ki televizyon, kürk kaplı Volkswagen'in olduğu *The Giant Spider Invasion* kadar büyüleyici derecede berbat bir şeyi yayından çıkaramayacak kadar homojen bir yapıdır, ancak arada bir, bir yetenek parıltısı ortaya çıkar ve iyi bir şeyler üretilir ve bu üretilen şey, Spielberg'in *Duel* ve John Carpenter'ın *Someone's Watching Me* filmleri kadar iyi olmasa da, seyirci yine de umut vaat eden bir şeyler bulabilir. Sevdiği şeyin peşinden koşan bir yetişkinden ziyade bir çocuk gibi, korku severin içindeki umut kaynağı sonsuza kadar çağlar. Filmin kötü olacağını bilerek ama yine de iyi olabileceğine dair mantıksız bir biçimde ümidinizi kaybetmeden izlemeye başlarsınız. Mükemmel bir şeyle nadiren karşılaşırsınız, ancak arada bir, 1979 yapımı NBC filmi *The Aliens Are Coming* gibi ilginç bir şeyler üretme konusunda zoru başaran bir program çıkar. Arada bir, bize umut veren şeylerle karşılaşırız.

Ve bu umudumuzun, bu kadar pisliğin arasında bizi bir tılsım gibi koruyacağını umarak, bölgeye olan ziyaretimize başlayalım. Yalnızca, biz bu katotlu tüpün derinliklerine doğru dans ederek inerken gözlerinizi kapalı tutun çünkü bu tüpün kötü bir alışkanlığı var: Sizi önce hipnotize eder, sonra da uyuşturur.

Harlan'a sorabilirsiniz.

2

Televizyonda yayınlanmış en iyi korku dizisi, muhtemelen, 1960 Eylül ayından 1962 yazına kadar NBC'de yayınlanan *Thriller (Gerilim)* adlı dizidir. Maalesef yalnızca iki sezon ve tekrar bölümleri yayınlanmıştır. Bu, televizyonun şiddet içeren yayınlarla ilgili çığ gibi büyüyen bir eleştiri barajıyla karşılaştığı dönemdir. Bu baraj, JFK suikastıyla oluşmaya başlamış, RFK ve Martin Luther King suikastlarıyla daha da büyümüş ve sonunda iletişim aracının, durum komedilerinden oluşan yapış yapış bir şurup haline gelmesine sebep olmuştur. Tarih, televizyonun dramatik sonunda hayaletten vazgeçmesini ve sağlam bir "Na-noo, na-noo!" nidasıyla o tüplerden aşağı kayıp gittiğini yazabilir.

Thriller'ın modern bölümleri de, haftalık kan banyolarıydı. O dönem, Robert Stack'in Elliot Ness'i canlandırdığı ve sayısız serserinin feci şekilde öldüğü *The Untouchables* (1959-1963), *Peter Gunn* (1958-1961) ve *Cain's 100* (1961-1962) gibi dizilerin yayınlandığı bir dönemdi ki bunları o dönemde yayınlanan dizilerden yalnızca birkaçıdır. Bu, televizyonun şiddet içerdiği dönemdir. Sonuç olarak, yavaş geçen bir on üç haftanın ardından *Thriller*, açıkça da belli olduğu üzere bir Alfred Hitchcock yapımı taklidi olmaktan çıkıp kendine has, daha karanlık bir atmosfere bürünmeye başlamıştır. Aldatan kocaların, karılarını hipnotize ederek uçurum kenarlarında yürüttüğü, mirasa konmak ve kumar borçlarını ödemek için Martha Teyze'nin zehirlendiği ve bu gibi sıkıcı şeylerin yer aldığı ilk bölümleri saymıyorum. 1961 Ocak ayı ve 1962 Nisan ayı arasında yayınlandığı o kısa dönemde (toplam

yetmiş sekiz bölümün muhtemelen elli altısı) gerçekten benzersiz ve televizyonda eşine daha önce rastlanmamış bir diziydi.

Thriller, Boris Karloff tarafından sunulan, o dönemde yayınlanan ve bir parça başarılı olabilmiş tüm doğaüstü-korku programları gibi antoloji formatlı bir şovdu. Karloff, Universal'in otuzlu yıllardaki korku dalgası, kırkların sonunda yerini bir komedi filmleri zincirine bıraktığı zamandan itibaren televizyonda sıkça görünmüştür. Henüz yeni bir kanal olan ABC TV'de yayınlanan eski bir program, 1949 sonbaharında kısa bir dönem ekranlara gelmişti. İlk olarak, *Starring Boris Karloff* adıyla çıkmış, *Mystery Playhouse Starring Boris Karloff* olarak isim değişikliğine uğradıktan sonra da iş yapmayınca yayından kaldırılmıştı. Verdiği his ve anlatım tonu olarak, on bir yıl sonra yayınlanan *Thriller*'la şaşırtıcı benzerlikler gösteriyordu. *Starring Boris Karloff*'un bir bölümünün özeti rahatlıkla *Thriller*'ın bir bölümü de olabilirdi. Özet geçersek:

> İngiliz bir cellat, astığı adam başına yirmi beş şilin aldığı işinden, gereğinden fazla zevk almaktadır. Kurbanın boynunun kırılması ve sallanan kolları onu hep mest eder. Hamile olan karısı, onun gerçek işini öğrendiğinde onu terk eder. Yirmi yıl sonra cellat, genç bir adamı idam etmesi için çağrılır. Elinde gencin suçsuzluğuna dair gizli bir kanıt olmasına rağmen idamı zevkle gerçekleştirir, ancak sonradan kendisiyle yüzleşen eski karısından öğrenir ki, kısa bir süre önce kendi oğlunu asmıştır. Öfkeden gözü dönen adam, karısını boğar ve bu sefer de darağacına gönderilen kendisi olur. Onu asan cellatsa yaptığı bu işten yüz yirmi beş şilin alır.[2]

2 *Prime Time Televizyon Şovları Tam Rehberi*'nden, (1946'dan günümüze kadar, Tim Brooks ve Earle Marsh tarafından düzenlenmiştir. (New York, Ballantine Books, 1979)

Bu hikâye, *Thriller*'ın ikinci sezonundan bir bölümün akrabası gibidir. *Thriller*'ın o bölümünde cellat Fransızdır, darağacı yerine giyotinde görevlidir ve sempatik bir karakter olarak gösterilir. Anlaşıldığı kadarıyla yaptığı iş, adamın iştahını hiç etkilemez çünkü epey iri bir adamdır. Ertesi günün şafağında hain bir katili idam edecektir. Katil umudunu yitirmemiştir ve kız arkadaşıyla kanundaki eski bir açıktan faydalanmayı umar. Burada şunu da belirtmeliyim ki, bu açığın, Amerikan çifte yargılama konsepti gibi, gerçekte var olup olmadığını veya yalnızca hikâyeyi yazan Cornell Woolrich'in kullandığı bir hikâye aracı olup olmadığını bilmiyorum. Bu açığa göre, eğer idamı gerçekleştirecek olan cellat idam gününde nalları dikerse, o gün idam edilecek olan kişi serbest kalır.

Kadın, cellada içine güçlü bir zehir kattığı mükellef bir kahvaltı sunar. Adam, her zamanki gibi iştahla kahvaltısını yapar ve hapishaneye doğru yola çıkar. Bölümün bundan sonrası, kameranın mahkûmun hücresi ve Paris sokaklarında acı içinde yürümeye çalışan cellat arasında gidip geldiği bir gerilim fırtınasıdır. Belli ki cellat, görevini yapmaya kararlı, A-Tipi bir kişiliktir.

Cellat hapishaneye ulaşır ve avlunun ortasında yere kapaklanır, giyotine doğru sürünerek ilerlemeye başlar. Yakası açık, beyaz idam gömleğini giymiş olan mahkûm avluya çıkarılır. (Yazar belli ki *İki Şehrin Hikâyesi'ni* okumuş.) Ve ikisi, giyotinin önünde buluşurlar. Artık ipin ucuna gelmiş olan cellat (ha-ha!) çığlıklar atan mahkûmun kafasını bir şekilde tahtaya oturtmayı ve sepeti doğru yere yerleştirmeyi başardıktan hemen sonra düşüp ölür.

Kıçı havada, dizlerinin üstüne çökmüş haldeyken tahta çitlere kafasını sıkıştırmış bir hindiye benzeyen mahkûm özgür olduğunu bağıra bağıra söylemeye başlar! Özgür, duydunuz mu? Ah-hah-hah-hah! Mahkûmun ölümünü ilan etmekle görevli olan doktor, şimdi vakti dolmuş olan celladı muayene etmek zorundadır. Cel-

ladın nabzını yoklar ama nabız alamaz, ancak tam celladın bileğini bırakırken adamın kolu giyotinin manivelasına çarpar. Bıçak aşağı kayar ve pat! Ekran kararır ve biz de haksız adaletin yerini bulduğunu biliriz.

Thriller'ın iki yıllık yayın dönemi başladığında, Karloff yetmiş dört yaşındaydı ve sağlığı da pekiyi değildi. Kronik sırt ağrıları çekiyor ve düz durabilmek için sırtına ağırlıklar giymek zorunda kalıyordu. Bu rahatsızlıkların bazıları, 1931 yılında Frankenstein'ın canavarını oynadığı dönemden beri vardı. Artık tüm programlara çıkmıyordu, ancak hayranları, onun çıktığı *"The Strange Door"* gibi birkaç bölümü hatırlayacaklardır. Programa çıkan konuk starların çoğu, daha sonra kimsenin hatırlamadığı tiplere dönüşen önemsiz insanlardı. Bu konuklardan biri olan Roger Nalder daha sonra, *Salem's Lot*'nın CBS-TV film versiyonunda vampir Barlow'u canlandırmıştı. Karloff'un o eski büyüsüyse hâlâ yerindedir, bozulmamıştır. Lugosi, kariyerini sefalet ve yoksullukla noktalamış olabilir, ancak Karloff, *The Snake People* (*Yılan İnsanlar)* gibi birkaç utanç kaynağı hariç, bir beyefendi gibi, geldiği gibi gitmiştir.

Yapımcılığını William Frye'ın üstlendiği *Thriller,* hatırası hayranlarının kalbinde, birkaç kısa ve ciltsiz antolojide ve tabii ki, Arkham House'un sınırlı baskı antolojilerinde yaşatılan *Weird Tales* dergisinin eski sayılarında yatan altın madenini fark edebilen ilk televizyon programıdır. *Thriller*'ın, bir korku sever açısından en önemli özelliği, programın, "korku dergilerinde" yayınlanan yazarların hikâyelerine giderek daha çok dayandırılmasıdır. Korkuyu yirmili, otuzlu ve kırklı yıllarda içinde sıkışıp kaldığı Victoria-Edward dönemi hayalet hikâyeleri kanalından çıkarıp günümüzün modern korku hikâyesi ve korku hikâyesinin üstlendiği görev konseptlerine ulaştıran yazarlardır bunlar. Programda Robert Bloch, eski bir evde bulunan ve kirli sırlar saklayan bir aynayı

konu alan "The Hungry Glass" adlı hikâyeyle temsil edilmiştir ve Robert E. Howard'ın, içinde bulunduğumuz yüzyılın en iyi korku hikâyelerinden biri olan "Pigeons From Hell" hikâyesinin uyarlaması, *Thriller*'ı sevgiyle hatırlayanların favorilerinden biri olarak kalmıştır.[3] Diğer bölümler arasında, bir aktrisi sihirli bir şekilde sürekli genç tutan kırmızı bir peruğu konu alan, "A Wig for Miss DeVore" adlı bir bölüm vardır. Bu, peruğun kaybolduğu son beş dakikaya kadar işe yarar. Sonra olanlar olur. Bayan DeVore'nin kırışmış ve sarkık suratı; "Pigeons From Hell" hikâyesinde kafası baltayla yarılmış genç bir adamın, kör bir şekilde merdivenlerden sendeleyerek inmesi; "The Cheaters" hikâyesinde taktığı özel gözlük sayesinde, çevresindeki kadın ve erkeklerin yüzlerinin ardında gizlenen canavarları gören bir adam, güzel sanatlara örnek olmayabilir, ancak *Thriller*'ın yayınlandığı süre boyunca, bu türü sevenler olarak, bu özellikleri diğer her şeyden üstün görmüş ve takdir etmişizdir: seyirciye korkudan spazm geçirtme arzusunun, edebi bir hikâye ile birleşimidir bunlar.

Thriller'dan yıllar sonra, NBC ile bağlantılı bir yapım şirketi (*Thriller* NBC'de yayınlanmıştı) 1978 tarihli *Hayaletin Garip Huyları* kitabımdaki üç hikâyeyi seçmiş ve senaryoyu yazmam için beni davet etmişti. Bu hikâyelerden biri, sisli bir üniversite kampüsüne korku salan, psikopat, Karın Deşen Jack tipi bir katili konu alan "Çilek Baharı" adlı hikâyeydi. Senaryoyu teslim ettikten bir ay kadar sonra, NBC'nin Standartlar ve Uygulamalar

3 Ve bazıları bunun, televizyon için yapılan en korkunç hikâye olduğunu söyler. Buna katılmıyorum. Bu onur için benim kişisel adayım, *Bus Stop* adlı, az hatırlanan programın (William Inge'nin tiyatro oyunundan ve filminden uyarlanmıştır) son bölümüdür. Tamamıyla bir drama şovu olan bu dizi, dönemin rock yıldızı Fabian Forte'nin, psikopat bir tecavüzcüyü canlandırdığı bölümün yarattığı sansasyonun ardından yayından kaldırılmıştı. Bu bölüm, Tom Wicker'ın romanından uyarlanmıştı. Ancak son bölüm, tamamen doğaüstü bir yola sapmıştı ve bana göre Robert Bloch'un kendi kısa hikâyesi "I Kiss Your Shadow"a yaptığı uyarlama, televizyonda ve hemen hemen diğer her alanda ürkütücü ve giderek artan korku bakımından rakipsizdir.

Departmanı'ndaki (Bkz: Sansür Departmanı) şirin ufaklıklardan birinden telefon aldım. Dediğine göre, katil kalabilirdi ama bıçaklardan kurtulmak zorundaydık. Bıçaklar fazla fallikti. Katili, insanları boğarak öldürecek şekilde değiştirmeyi önerdim. Şirin ufaklık, bunu büyük bir coşkuyla karşıladı. Kendimi çok muhteşem bir adammışım gibi hissederek telefonu kapattım ve söylediğim değişikliği yaptım. Sonunda senaryo, Standartlar ve Uygulamalar Departmanı tarafından kanalın geniş ve doymak bilmez boğazından dışarı tükürüldü. Verilen son hüküm, hikâyenin fazla korkunç ve gerilimli olduğu yönündeydi.

Sanırım departmandakilerin hiçbiri, Patricia Barry'nin "Bayan DeVore'nin Peruğu"ndaki halini hatırlamıyordu.

3

Kapkara bir televizyon ekranı.

Sonra ekranda bir çeşit görüntü belirir ama önce umutsuzca döner durur, sonra da yatay çözünürlüğünü kaybeder.

Sonra tekrar kararan ekranın ortasından hipnotize edici şekilde titreyerek tek bir dalgalı beyaz çizgi geçer.

Tüm bunlara eşlik eden ses epey alçak ve sakindir.

"Televizyonunuzda bir arıza yok. Yayını biz kontrol ediyoruz. Dikey dalgaları kontrol edebiliyoruz. Yatak dalgaları kontrol edebiliyoruz. Önümüzdeki bir saat boyunca göreceğiniz ve duyacağınız her şey bizim kontrolümüzde olacak. Yaşamak üzere olduğunuz şey, aklınızın derinliklerinden gelen şaşkınlığın ve gizemin çok uzaklara ulaşmasıdır... Dış Sınırlara."

Sözde bilimkurgu olup aslında daha ziyade bir korku programı olan *The Outer Limits,* muhtemelen *Thriller*'dan sonra, televizyonda yayınlanmış olan programlar arasında türünün en iyisidir. Püristler oradan çıkıp saçmaladığımı ve değerlere hakaret ettiğimi, *Thriller*'ın bile, ölümsüz *Alacakaranlık Kuşağı*'yla yarışamayacağını haykıracaklardır. *Alacakaranlık Kuşağı*'nın ölümsüz oluşu, benim aksini iddia etmeyeceğim bir konu. New York, Chicago, Los Angeles ve San Fransisco gibi büyük şehir pazarlarında ebediyen devam eden, sonsuz bir dünyaymış gibi görünür. Şükürler olsun, akşam haberlerinden hemen sonraki ve PTL Club'dan hemen önceki o kendisine ait alacakaranlık kuşağına sıkışmış bir halde hayatına devam eder. Belki de yalnızca *I*

Love Lucy ve *My Little Margie* gibi eski sitcomlar, *Alacakaranlık Kuşağı*'nın sendikasyonun izin verdiği o bulanık, siyah beyaz, vampir hayatına rakip olabilirdi.

Ancak bir düzine civarı kayda değer istisnayla birlikte, *Alacakaranlık Kuşağı*'nın, burada tartıştığımız korku hikâyesi türüyle çok az ilgisi vardır. Bu, çoğu yapmacık olmak üzere, ahlaki dersler veren hikâyeler konusunda uzmanlaşmış bir programdır. Barry Morse'un, konuklarının, gerçek kimliklerini ortaya çıkarmalarını sağlayan bir otomatik piyano aldığı ve piyanonun, Morse'un bencil bir piç olduğunu itiraf etmesine yol açtığı bölüm gibi mesela. Diğer hikâyeler daha iyi niyetlidir, ancak daha basit ve neredeyse acı verici derecede klişedir. İnsan adaletsizliği çok yoğun ve kara, çok ama çok kara olduğu için dostlarım, güneşin doğmadığı bölümde olduğu gibi radyodaki spiker, üzgün bir sesle, özellikle Dallas ve Selma, Alabama civarının çok karanlık olduğunu söyler... Anladınız mı millet? Anladınız mı? *Alacakaranlık Kuşağı*'nın diğer bölümleri, doğaüstü temaların duygusal tekrarlarından yalnızca biraz farklıdır: Art Carney, gerçekten Noel Baba olduğunu fark eder; evden işe, işten eve gidip gelen yorgun memur (James Daly) Willoghby isimli pastoral, küçük bir çoban kasabasında huzuru bulur.

Alacakaranlık Kuşağı'nın korku tellerine dokunduğu zamanlar da olmuştur ki, bu bölümlerin en iyileri, yıllar sonra bile içimizi ürpertir. Bunlardan bazılarına, Sihirli Kutu'yla ilgili tartışmalarımızı bitirmeden önce değineceğiz. Ancak keskin hatlara sahip, açık konseptler kullanılması açısından *Alacakaranlık Kuşağı*, 1963 Eylül ayından 1965 Ocak ayına kadar yayınlanan *The Outer Limits* dizisine hiçbir şekilde denk olamamıştır. Programın eski başyapımcısı Leslie Stevens; uygulayıcı yapımcısı Hitchcock'un *Psycho* filminin ve ondan bir iki yıl sonra da *Eye of the Cat* adlı ürkütücü, ufak korku denemesinin senaryolarını

yazmış olan Joseph Stefano'dur. Stefano'nun bu programın neyle ilgili olduğu konusundaki vizyonu, sıra dışı bir şekilde berrak bir vizyondur. Her bölümün otuzuncu dakikasından sonra kanal reklama girmeden önce mutlaka sahneye çıkması gereken bir canavar "barındırması" gerektiği konusunda ısrarcı davranmıştır. Bazı durumlarda kendi halindeki ayı benzeri canavar zararsızdır, ancak emin olabilirsiniz ki, şovun sonu gelmeden bir dış kuvvet (genelde şeytani ve deli bir biliminsanı) bu canavarın ortalığı kasıp kavurmasına sebep olur. Benim en sevdiğim *Outer Limits* "ayısı" gerçekten ahşaptan gelir.[4] (Bu da, şaşırtıcı bir şekilde (!) "It Came Out Of the Woodwork" adlı bir bölümde yayınlanmıştır.) Ve bir temizlikçinin elektrikli süpürgesinin içine çekilerek orada büyür, büyür ve büyür.

Diğer "ayıların" arasında, kendisine yaklaşık iki milyon yıl ileriye gideceği "evrimsel" bir zaman yolculuğu bahşedilen Galli bir kömür madencisi (David McCallum tarafından canlandırılmıştır) vardır. Adam, soluk ve zayıf suratını küçük gösteren kel bir kafayla geri döner ve mahalleyi yakıp yıkmaya başlar. Harry Guardino, devasa bir "buz canavarı" tarafından tehdit edilir; Jerry Sohl'un yazdığı bir bölümde (muhtemelen *Costigan's Needle* adlı kitabıyla bilinen bir bilimkurgu romanı yazarı), Marsa giden ilk astronotlar, devasa bir kum yılanı tarafından tehdit edilir. "The Galaxy Being" adlı pilot bölümde, saf enerjiden oluşan bir yaratık kazayla dünyadaki bir radyo anteni tarafından emilir ve sonunda fazlaca beslenmiş bir şekilde dışarı çıkar. Harlan Ellison, "Soldier" ve "Demon with a Glass Hand" adlı iki bölüm yazmıştır ve bu bölümlerden ikincisi, *The Science Fiction Encyclopedia* edi-

4 Bölümün ismi olan "It Came Out of the Woodwork", İngilizcede "nereden çıktığı belli olmayan" anlamına gelen bir deyimdir. "Ağaç işi/doğrama" anlamlarına gelen "woodwork" kelimesinin temizlik sırasında elektrikli süpürge içine çekilen yaratıkla ilgili referansı, kelimenin sözlük anlamına bağlıdır. (çev.)

törleri ve diğer editörlerce, serinin muhtemelen en iyi bölümleri arasında gösterilmiştir. Bu bölümlere ayrıca, Stefano'nun yazdığı bölümler ve daha sonra *Chinatown*'u *(Çin Mahallesi)* yazacak olan Robert Towne adlı genç bir adamın yazdıkları da dahildir.[5]

The Outer Limits'in dizisinin yayından kaldırılması, ikinci sezonda, Stefano'nun kadrodan ayrılmasının ardından şovun bir parça sönükleşmesine rağmen, ilgi azlığından ziyade, yayınlandığı ABC kanalının aptal programlama hatasının sonucudur. Bir noktaya kadar, Stefano'nun kadrodan ayrılırken tüm iyi "ayıları" beraberinde götürdüğünü de söyleyebiliriz. Dizi bir daha asla aynı olmadı. Yine de bir sürü program, son derece sönük olmalarına rağmen, yayından kaldırılmadan uzun süre devam etmeyi başardı çünkü sonuçta televizyon da oldukça sönük bir iletişim aracı. Ancak ABC, *The Outer Limits*'i, yalnızca, popüleritelerini giderek yitiren iki yarışma programıyla rekabet ettiği pazartesi gecesi slotundan, cumartesi gecesine (*The Outer Limits* programının hedef aldığı genç kesimin ya sinemada ya da gece gezmesinde olduğu bir zaman dilimi) kaydırdığında, dizi sessizce sahneden çekildi.

Sendikasyondan genel bir şekilde bahsetmiştik, ancak bağımsız televizyon kanallarında düzenli olarak görülebilen tek fantezi programı, genellikle şiddet içermeyen *Alacakaranlık Kuşağı*'dır. *Thriller*, bir veya daha fazla bağımsız kanalı bulunan, belli başlı büyük şehir pazarlarında gece saatlerinde görülebilir, ancak *The Outer Limits*'e rastlamak daha nadir gerçekleşen bir durumdur. Başlangıçta, bugün "aile saati" olarak tabir ettiğimiz zaman di-

5 Bu bilgilerin çoğunu, Doubleday (New York, 1979) tarafından yayımlanan *The Science Fiction Handbook*'taki *The Outer Limits*'le ilgili yazdıklarına borçluyum. Bu yazı (o koca cildin 441. sayfası), John Borsnan ve Peter Nicholls tarafından yazılmıştır.
Buna ek olarak, *The Outer Limits* incelemelerine adanmış, dergi tipi bir yayın da mevcuttur. Her sayı 2,50 dolardır ve 11100 Governenor Caddesi, Cleveland, Ohio 44111 adresindeki Ted Rypel'dan alınabilir.

liminde yayınlanmış olsa da, ahlaki değerlerdeki bir takım değişiklikler bu şovu sitcomlar, yarışma programları ve filmler yayınlamayı daha güvenli bulan bağımsız kanallar için "şüpheli" bir program haline getirmiştir. O eski "Elini televizyon setinin üstüne koy ve şifa bul kardeşim!" numarasından bahsetmiyorum bile).

Ve bu arada, eğer yaşadığınız bölgede bu programı bulabiliyorsanız, o eski Betamax'ı ısıtın ve bana da, yayıncım aracılığıyla o çektiğiniz kasetlerin tamamını gönderin. Bir daha düşündüm de, en iyisi yapmayın. Muhtemelen yasalara aykırıdır. Ancak o yayını yakaladığınızda onun kıymetini bilin çünkü tıpkı *Thriller* durumunda olduğu gibi, *The Outer Limits* gibi şovları bir daha görmeyeceğiz. *The Wonderful World of Disney* bile, yirmi altı yıllık yayın hayatından sonra yayından kaldırılıyor.

4

En muhteşeminden en gülünç olanlarına doğru giden bir tartışma yapmayacağız, çünkü televizyon, nadiren muhteşem şeyler üretir ve televizyon dizilerinde asla muhteşem bir üretim olmamıştır. Bunun yerine ustalıkla yapılmış olanlarla berbat olanlardan bahsedelim.

The Night Stalker (Gece Avcısı).

Bu bölümün başlarında televizyonun, büyüleyici derecede berbat olan hiçbir şeyi yayından çıkarmayacak kadar homojen bir yapı olduğundan bahsetmiştim. ABC kanalının *The Night Stalker* dizisi, bu kuralı kanıtlayan bir istisnadır.

Bahsettiğim şey sinema filmi değil, unutmayın. *The Night Stalker* televizyon için yapılmış en iyi filmlerden biridir. Film, Jeff Rice tarafından yazılan *The Kolchak Tapes* adlı, berbat korku romanından uyarlanmıştır. Romanın yayımlanmamış olan taslağı yapımcı Dan Curtis'in kucağına düştükten sonra ciltsiz olarak basılmış ve bu filmin dayanağı haline gelmiştir.

Eğer izin verirseniz, burada yoldan biraz sapmak istiyorum. Dan Curtis, televizyonda yayınlanan en garip pembe dizi olması muhtemel olan dizinin yapımcılığına başladıktan sonra korku türüyle haşır neşir hale gelmiştir. Dizinin adı *Dark Shadows*'tur. *Dark Shadows*, yayınlandığı son iki yıl içinde, dokuz günlük bir şöhrete sahip olmuştur. Başlarda, o dönemde yazın alanında popüler olan, kadınlara yönelik hafif gotik türünün bir örneği olarak kabul edilen bu dizi (bunların yerini artık Rosemary Rogers,

Katherine Woodiwiss ve Laurie McBain'in yazdığı tatlı sert aşk hikâyeleri almıştır) sonunda tıpkı *Thriller* gibi başta düşünüldüğünden çok daha farklı bir şeye dönüşmüştür. *Dark Shadows*, Curtis'in becerikli ellerinde, deli şapkacının bir nevi doğaüstü çay partisine dönüşmüştür (hem de tam çay saatinde, akşamüstü dörtte yayınlanmaktadır) ve seyirciyi, cehennemin hem ciddi hem de komik bir panoramasıyla, Dante'nin dokuzuncu halkası ve Spike Jones'un kombinasyonunun garip bir çağrışımı gibi, hipnotize etmiştir. Mağdur olan Collins ailesinin bir üyesi, Barnabas Collins, bir vampirdir. Bu karakteri, tek gecede şöhret olan Jonathan Frid canlandırır. Maalesef onun şöhreti de Vaughan Meader'ınki kadar sürmüştür. Eğer Vaughan Meader'ı hatırlamıyorsanız, bana posta pullu bir kart gönderin, ben de sizi aydınlatayım.

İnsan, işlerin daha da delice bir hal alamayacağına ikna olmuş bir şekilde, her gün *Dark Shadows*'un başına otururdu ve bir şekilde, işler her zaman daha da delice bir hal alırdı. Bir noktada tüm karakterler, altı hafta boyunca şık kıyafetler giyerek, topluca XVII. yüzyıla ışınlanmışlardı. Barnabas'ın kuzenlerinden biri bir kurtadamdı. Bir diğer kuzeni ise cadı-şeytan karışımı bir şeydi. Diğer pembe dizilerin de, tabii ki, kendilerine has, kafa karıştırıcı delilikleri vardı: Benim kişisel favorim Çocuk Numarası'dır. Çocuk Numarası şöyle işler: Pembe dizideki karakterlerden biri, mart ayında bebek sahibi olacaktır. Çocuk temmuzda iki yaşına gelir, kasımda altı, sonraki şubat ayında da altıncı sınıftadır ve okuldan eve dönerken kendisine araba çarpar, hastanede koma halinde yatmaktadır ve doğumundan sonraki mart ayında da on sekizine gelmiş olan çocuk, yan evdeki kızı hamile bırakarak; intihara meyilli hale gelerek veya dehşet içindeki ailesine, eşcinsel olduğunu açıklayarak gerçek eğlenceye dahil olmaya hazırdır. Çocuk Numarası, Robert Sheckley'nin yazdığı bir alternatif-dünya hikâyesine gerçekten çok yakışırdı, ancak en azından çoğu pembe dizide karakterler, yaşam

destek ünitesi kapatıldıktan sonra ölüyorlardı. (Bunun ardından da ötenazinin gündeme geldiği dört aylık bir muhakeme süreci gelir.) Ölen aktör ve aktrisler, son maaş çeklerini de alarak yeni işler aramaya başlarlardı. *Dark Shadws*'ta ise böyle olmazdı. Ölen hayalet olarak geri gelirdi. Çocuk Numarası'ndan çok daha iyi.

Dan Curtis, "Dark Shadows" hikâyesinden uyarlanan ve ölmeyen tüm karakterlerin kullanıldığı iki teatral film çekerek yoluna devam etmiştir. Televizyon filmlerinden sonra böyle bir sıçrama yapılması duyulmamış şey değildir, *The Lone Ranger* da (*Maskeli Süvari)* bunun bir örneğidir, ancak nadir rastlanan bir durumdur ve Curtis'in filmleri, harika olmasalar da, izlenebilir kalitededirler. Bu filmler, Curtis'in televizyonda gösteremediği bir tarzı, nükteli üslubu ve korkunçluğu barındırır. Ayrıca, büyük bir enerjiyle çekilmiş filmlerdir bunlar. Bu da, *The Night Stalker*'ı o zamana kadar yayınlanmış, en yüksek reytingli televizyon filmi yapan özelliktir. O zamandan bu yana, filmin puanı reytinglerde sekiz veya dokuz kez geçilmiştir ve onu geçen filmlerden biri de *The Love Boat*'un (*Aşk Gemisi)* pilot filmidir.

Curtis, son derece dikkat çekici, neredeyse hipnotize edici bir adamdır. Yıpratıcı olabilecek derecede kaba bir şekilde arkadaş canlısıdır. Yaptığı işlerde payına düşenden fazla kredi almaya meyillidir, ancak bunu o kadar hoş bir şekilde yapar ki, kimse umursamaz. Karakter olarak, Hollywood film yapımcılarının daha yaşlı ve daha sert mizaçlı bir kuşağına çeken Curtis, nerede duracağına karar vermekle ilgili hiçbir sorun yaşamaz. Sizi severse savunur. Sizi sevmezse onun için "yeteneksiz piçin tekisinizdir" (bu deyim beni her zaman mutlu etmiştir ve bu paragrafı okuduktan sonra Curtis beni arayıp, aynı deyimi benim üzerimde kullanabilir). Yalnızca *The Night Stalker* gibi açıkça korkutucu bir film çekebilen tek Hollywood yapımcısı olduğu için bile itibara şayandır. Filmin senaryosunu, Reginald Rose'dan bu yana televizyon için, muhte-

melen herkesten daha hızlı ve daha dramatik bir beceriyle senaryo yazabilen tek kişi olan Richard Matheson yazmıştır. Curtis daha sonra, Matheson ve William F. Nolan'la birlikte, korku severlerin hâlâ hakkında konuştukları üçüncü bir film olan, Karen Black'in rol aldığı *Trilogy of Terror*'ü (*Korku Üçlemesi)* yapmıştır. Bu üç hikâyenin en çok bahsi geçen kısmı, Matheson'ın "Prey" adlı kısa hikâyesinden uyarlanan son hikâyedir. Bu hikâyede Bayan Black, eli mızraklı, küçük ve şeytani bir oyuncak bebek tarafından kovalanan bir kadını canlandırırken, gerçek bir yetenek gösterisi sergiler. Bu kanlı, sürükleyici ve korkunç bir on beş dakikadır ve muhtemelen Dan Curtis'le ilgili söylemeye çalıştığım her şeyi özetler: İçinizdeki o dehşet noktasını bulmak ve soğuk elleriyle o noktayı sıkmak konusunda mükemmel ve ilkel bir yeteneği vardır.

The Night Stalker, Las Vegas'ta çalışan, Carl Kolchak adındaki pragmatik bir muhabiri konu alır. Darren McGavin'in oynadığı bu karakterin suratı, aynı anda yorgun, şaşkın, şüpheci ve ukala bir ifadeye bürünebilir ve yıpranmış fötr şapkasının altında Kolchak, Clark Kent'ten ziyade Lew Archer gibi, inanılırlığı yüksek bir karakterdir ve Kumarhaneler Şehri'nde bir iki kuruş kazanmak, onun için her şeyden önce gelir.

Bir vampir tarafından işlenmiş gibi görünen bir cinayetler zincirine denk gelir ve bulduğu ipuçlarını takip ederek doğaüstü dünyanın giderek daha derinine iner ve aynı zamanda Vegas'ın kodamanlarıyla bir kalem savaşına girişir. Sonunda vampiri, onun evi haline gelen eski bir eve kadar takip eder ve vampirin kalbine bir kazık çakar. Finaldeki sürpriz son, tahmin edilebilir olmasına rağmen tatmin edicidir. Kolchak, ne felsefesinde ne de yayınlarında vampirlere yer olan bir kurum tarafından kovulur ve itibarını kaybeder. Bir kan emiciyi (Barry Atwater) haklamayı başarmıştır ama sonunda kazanan taraf Las Vegas'ın kurumsal promosyonu olmuştur. Yetenekli bir aktör olan McGavin'in, *The Night Stalker*'daki performansı

kadar iyi ve inanılır performansları nadirdir.[6] Vampire inanmamızı sağlayan şey, McGavin'in pragmatikliğidir. Filmin verdiği his, Carl Kolchak gibi bir inatçı bir adam bile buna inanabiliyorsa, o zaman durumun gerçek olması gerektiği yönündedir.

The Night Stalker'ın başarısı, Mork, the Fonz ve diğer tüm harika karakterler ortaya çıkmadan önce, sürekli olarak hit yapımlara açlık duyan ABC'nin gözünden kaçmamıştır. Bu sebeple, *The Night Strangler (Gece Katili)* adlı bir devam filminin gelmesi de uzun sürmemiştir. Bu sefer cinayetler, her beş yılda bir beşer kurban öldürüp yeni bir iksir yapabilirse sonsuza dek yaşayabilen bir doktor tarafından işlenmektedir. Seattle'da geçen bu filmde patologlar, boğularak öldürülen kurbanların boyunlarının çevresinde, çürümüş insan eti kalıntıları bulurlar çünkü beşer yıllık dönemlerin sonuna her yaklaştığında, doktor biraz dökülmeye başlar. Kolchak, gizlenen ipuçlarını keşfeder ve canavarı Seattle'ın sözde "gizli şehrindeki" (Matheson'ın 1970 yılında yaptığı bir tatil sırasında ziyaret ettiği, eski Seattle'ın yer altındaki bir bölümü) inine kadar takip eder.[7] Ve Kolchak'ın, zombi doktoru da hakladığını söylememe gerek bile yok.

ABC, Kolchak'ın serüvenlerinin devamıyla ilgili bir dizi yapmak istediğine karar verdi ve tahmin edilebilir şekilde *Kolchak: The Night Stalker* adını alan dizi, 13 Eylül 1974 Cuma günü yayına girdi. Dizi, bir sezon boyunca kör topal devam etti ve tam bir fiyaskoydu. Dizinin başından itibaren prodüksiyon sorunları yaşanmıştı. İki başarılı filmin arkasındaki rehber güç olan Dan

6 Bu rol aslında, McGavin'in *The Outsider* adlı o harika (ama kısa ömürlü) NBC dizisinde canlandırdığı, David Ross adlı özel dedektif rolünün iyileştirilmiş halidir. Muhtemelen yalnızca, Harry Orwell karakterini canlandıran merhum David Janssen ve Lew Archer karakterini (yalnızca üç hafta süren bir diziydi ve eğer bir anlığına gözünüzü kırptıysanız, diziyi muhtemelen kaçırmışsınızdır) canlandıran Brian Keith, McGavin'in özel dedektif performansıyla karşılaştırılabilecek düzeydedir.

7 *The Night Stalker* ile ilgili materyallerin çoğunu, Berthe Roeger'ın, hem dizi hem de bahsettiğim iki filmle ilgili, *Fangoria* dergisinde yayınlanan (sayı 3, Aralık 1979) kapsamlı analizine borçluyum. Derginin aynı sayısında, dizinin bölüm bölüm kronolojisi de yer alıyor.

Curtis'in diziyle hiçbir ilgisi yoktu ve sorduğum hiç kimse de bunun nedenini bilmiyordu. İki orijinal film senaryosu yazmış olan Matheson, dizi için tek bir senaryo bile yazmamıştı. Esas yapımcı Paul Playden da, dizi başlamadan önce görevini bırakmıştı ve yerine Cy Chermak getirilmişti. Yönetmenlerin çoğu, unutulmaya müsait insanlardı ve özel efektler de alelacele yapılmıştı. *The Giant Spier Invasion*'ın kürk kaplı Volkswagen'ine en azından bir parça yaklaşabilmiş olan kişisel favorim, "The Spanish Moss Murders" adlı bölümde ekrana gelmişti. Bu bölümde Richard Kiel (son iki James Bond filminde Jaws kadar popüler hale gelmeyi başarmış bir aktör) bataklık canavarı kostümünün arkasındaki, gizlemeyi pek de başaramadıkları fermuarıyla Chicago'nun arka sokaklarında hoplayıp zıplayarak dolaşıyordu.

Ancak *The Night Stalker* dizisinin yaşadığı esas problem, doğaüstü ve benzeri konuları işleyen ve kült olamayan tüm dizilerin yaşadığı bir problemdi: İnanamamazlık duygusunu bastırma yetisinin tamamen kaybolması. Vegas'ta bir vampirin izini sürerken Kolchak'a bir kez inanmıştık. Biraz daha çabayla, Seattle'daki ölümsüz doktorun izini sürüşüne de inanabilmiştik, ancak dizi ilerledikçe inanmak daha zor bir hale geldi. Kolchak, lüks bir yolcu gemisinin son seferinin hikâyesini yazmak için gemiye biner ve birlikte seyahat ettiği yolculardan birinin bir kurtadam olduğunu fark eder. Bir politikacının senato kampanyasının hikâyesini yazmak için işe koyulur ve senatör adayının, ruhunu şeytana sattığını keşfeder ki, Watergate ve Abscam'i düşündüğümüzde, bunun doğaüstü veya sıra dışı bir yanını göremiyorum. Kolchak ayrıca, Chicago'nun kanalizasyon sisteminde tarihöncesi bir sürüngene rastlar ("The Sentry"); sonra bir şeytan ("Legacy of Terror"); bir cadılar meclisi ("The Trevi Collection") gibi şeylerle karşılaşır ve bir televizyon kanalı için şimdiye kadar yapılmış en zevksiz bölümde de, başsız bir motosikletçiyle yüzleşir ("Chopper"). So-

nunda, inanamamazlık duygusunu bastırmak, tamamen imkânsız hale gelir. O kadar ki, prodüksiyon ekibinin, zavallı Kolchak'ı bir mizah malzemesi olarak kullanmaya başladığından bile şüphe edersiniz. Bir açıdan, bu dizide şahit olduğumuz şeyler, Universal sendromunun (korkudan komediye geçiş) hızlandırılmış bir versiyonu gibidir. Ancak Universal Pictures canavarlarının bir aşamadan diğerine geçmeleri, yaklaşık on sekiz yıl sürmüşken, *The Night Stalker* bunu yirmi bölümde gerçekleştirmiştir.

Berthe Roeger'ın da belirttiği gibi, *Kolchak: The Night Stalker* CBS'in eskileri yayınladığı gece kuşağında yayınlandığı zaman başarılı bir geri dönüş gerçekleştirmiştir. Ancak Roeger'ın, dizinin başarısını içinde bulundurduğu değerlere bağlaması bana biraz yanlış görünüyor. İzlenme sayıları fazlaysa eğer, bunun sebebinin, *Reefer Madness (Esrar Çılgınlığı)* filminin gece seanslarının dolu olmasıyla aynı olabileceğinden şüphe ediyorum. Canavar düdüğü safsatasından daha önce bahsetmiştim ya, bu da aynı şey. Sanıyorum ki, insanlar şovu bir kez izledikten sonra, ne kadar kötü olduğuna inanmamış ve gözlerinin kendilerini yanıltmadığından emin olmak için diziyi gecelerce peş peşe izlemişlerdi.

Ama gözleri onları yanıltmamıştı; muhtemelen sadece, felaketin öncüsü olan Irwin Allen için bir fırlatma rampası görevi gören *Voyage to the Bottom of the Sea* (*Denizin Dibine Yolculuk)* dizisi, tamamen çökme konusunda *Kolchak*'la yarışabilirdi. Ancak şunu da unutmamalıyız ki, *Weird Tales*'te yayımlanan Jules de Grandin serisiyle Seabury Quinn bile, karakter sürekliliği formatını büyük bir başarıyla devam ettirememiştir ve Quinn, korku dergisi döneminin en yetenekli yazarlarından biridir. *Kolchak: The Night Stalker* (yayınlandığı dönemde bazı uzmanlar tarafından *Kolchak'sa Monster Week* olarak biliniyordu) yine de kalbimde sıcak bir yere sahip. Aynı şekilde, bir sürü hayranı için de öyle. Dizinin o berbatlığında toy ve çocukça bir şeyler vardı.

5

"Bunun ötesinde, insanoğlunun bilmediği beşinci bir boyut vardır. Uzay kadar geniş ve sonsuzluk kadar zamansız bir boyuttur bu. Aydınlıkla gölgelerin, bilimle hurafenin, insanın korkularının en dibiyle, bilgisinin zirvesinin ortasındaki bir boyut. Hayal gücüne aittir bu boyut. Bu bölgeye biz, 'Alacakaranlık Kuşağı' deriz."

Bu nispeten daha gösterişli girişle birlikte (Rod Sterling'in dengeli ve neredeyse belgesel anlatımına benzeyen ses tonuyla o kadar da gösterişli olmasa da) seyirci, tuhaf bir şekilde sınırsız bir dünyaya girmeye davet edilirdi ve girerdi de. *Alacakaranlık Kuşağı,* Ekim 1959'dan 1965 yazına kadar CBS ekranlarında yayınlandı. Yani, Eisenhower'ın uyuşuk yönetiminden, LBJ'nin döneminde Amerika'nın Vietnam'daki varlığını artırdığı, Amerikan şehirlerindeki uzun ve sıcak yazların ilkinin yaşandığı ve Beatles'ın geldiği döneme kadar.

Amerikan televizyonlarında şimdiye kadar yayınlanmış olan tüm dramatik programlar arasında, genel analizlerin tamamına karşı gelen tek program bu olmuştur. Ne bir kovboy programıdır ne de polisiye (gerçi bazı hikâyelerde kovboy formatları veya hırsız polis görüntüleri de vardır). Tam anlamıyla bir bilimkurgu programı olduğu da söylenemez (ancak *Prime Time Network TV Shows* programı bilimkurgu olarak kategorize etmiştir). Sitcom da değildir, ancak bazı bölümler komiktir. Tam olarak gizem programı da değildir, ancak sürekli olarak kendine has üslubuyla gizemli hikâyeler anlatır) ve tam olarak doğaüstü bir program da değildir.

Kendine has bir türdü ve yalnızca bu bile, koca bir neslin, Serling'in programını büyük ölçüde altmışlardaki gelişmelerle ilişkilendirebilmesini sağlıyordu (en azından, altmışların hatırlandığı kadarıyla).

Programın yaratıcısı Rod Serling, televizyonun "altın çağı" olarak adlandırılan dönemde ün kazanmaya başladı. Bu arada, döneme bu ismi verenlerin böyle bir şey yapma sebebi *Studio One, Playhouse 90* ve *Climax* gibi programları sevgiyle hatırlarken; *Mr. Arsenic, Hands of Mystery, Doorway to Danger* ve *Doodles Weaver* gibi bayat programları unutmuş olmalarıdır. Bu programlar da aynı dönemde yayınlanmıştır ve kıyaslama yapıldığında *Vega$, That's Incredible!* gibi televizyon programları, bu saydıklarımın yanında, harika Amerikan tiyatro oyunları gibi görünmektedir.

Televizyonun aslında gerçek bir altın çağı olmamıştır. Sadece, sezonlar boyunca devam eden ve yalnızca kullanılan nüansın gerçekliğine göre ufak değişiklikler gösteren boş yorumlar vardır.

Yine de televizyon bazı tek tük kaliteli işler çıkarmıştır ve Serling'in üç eski televizyon oyunu (*Patterns, The Comedian* ve *Requiem for a Heavyweight)* televizyon izleyicilerinin, "altın çağ" derken kastettikleri şeyin büyük bir kısmını oluşturur, ancak Serling kesinlikle yalnız değildir. Paddy Chayefsky ("Matty") ve Reginald Rose (Twelve Angry Men [On İki Kızgın Adam]) de dahil olmak üzere, bu altın çağ illüzyonuna katkıda bulunmuş olan başkaları da vardır.

Serling; Binghamton, New Yorklu bir kasabın oğluydu. Altın Eldiven şampiyonuydu (yaklaşık olarak 1.63 boylarındaki Serling sineksikletti) ve II. Dünya Savaşı'nda paraşütçüydü. Yazmaya (başarısız bir şekilde) üniversitedeyken başladı ve Cincinnati'deki bir radyo kanalı için yazarak (başarısız bir şekilde) devam etti. "Bu deneyim çok sinir bozucuydu," diye anlatır Ed Naha, Serling'in kariyerini yeniden ele alırken. "Onun, iç gözlemsel karakterleri 'insanlarının toprakla uğramasını' isteyen yöneticiler tarafından saldı-

rıya uğramaya başlamıştı! Serling bu yıllan daha sonra şöyle hatırlamıştı: 'O adamların istedikleri şey bir yazar değil, bir sabandı!'"[8]

Serling radyodan ayrıldı ve bağımsız olarak çalışmaya başladı. İlk başarısı Richard Kiley ve Everett Sloane'nin rol aldığı *Patterns*'la (1955) geldi ve ardından Van Heflin ve Everett Sloane'nin rol aldığı film versiyonu, kirli kurumsal oyunları ve sonunda bir yöneticiye verilen ahlak derslerini konu alıyordu. Bu televizyon oyunu Serling'e ilk Emmy ödülünü getirdi ve Serling bir daha ardına bakmadı ama pek yol da almadı. Birkaç uzun metrajlı film senaryosu yazdı. *Assault on a Queen (Kraliçe Suikastı)* muhtemelen bunların en kötüsüydü. *Planet of the Apres (Maymunlar Cehennemi)* ve *Seven Days in May (Heyecanlı Günler)* bunların iyi olanlarından ikisiydi. Ancak televizyon onun eviydi ve Serling hiçbir zaman Chayefsky'nin de yaptığı gibi (*Hospital, Network)* onun dışına çıkamadı. Televizyon onun eviydi, en rahat yaşadığı yerdi ve *Alacakaranlık Kuşağı*'nın yayından kaldırılmasını takip eden beş yıllık bir duraklama döneminden sonra *Night Gallery* programının sunucusu olarak televizyona geri döndü. Serling, bu vasat iletişim kanalının içine bu kadar girmiş olmaktan dolayı hissettiği şüphe ve depresyon duygularını, "Ama Tanrı biliyor ya, otuz yıllık profesyonel yazarlık kariyerime dönüp baktığımda, önemli bir şeyler yaratabilmek konusunda baskı hissediyorum. Edebi şeyler var, ilginç şeyler var, tarz sahibi şeyler var, ancak bunların çok azı önemli,"[9] diye açıklamıştı son röportajında.

Görünen o ki, Serling *Alacakaranlık Kuşağı*'nı ellilerin sonu ve altmışların başındaki prestijli drama programlarının yayından

8 Bu bilgiyi, Serling ve *Alacakaranlık Kuşağı* ile ilgili materyallerin çoğunu, Ed Naha tarafından yazılan ve *Starlog* dergisinin 15. sayısında (Ağustos 1978) yayınlanan "Rod Serling's Dream makalesine ve derginin aynı sayısında, eksiksiz bir bölüm rehberi hazırlayan Gary Gerani'ye borçluyum.

9 Serling'in ölümünden kısa bir süre önce Linda Brevelle tarafından yapılan ve "Rod Serling'in Son Röportajı" başlığıyla (biraz korkunç bir başlık olduğunu düşünüyorum ama ben ne bilirim ki?), 1976 yılına ait Writer's Yearbook'ta yayımlanan röportajdan alıntıdır.

kaldırılmasının ardından, yeraltına girerek televizyondaki ideallerini canlı tutmanın bir yolu olarak görmüştü. Ve bir noktaya kadar, sanırım başarılı da olmuştu. "Bu yalnızca hayal ürünü" bahanesinin verdiği rahatlığın altında *Alacakaranlık Kuşağı,* faşizm (Adolf Hitler'in gölge figürü tarafından yönlendirilen genç bir neo-Nazi'yi canlandıran Dennis Hopper'ın rol aldığı "He Lives" adlı bölüm); kitlesel histerinin çirkin yüzü ("The Monsters Are Due on Maple Street") ve hatta Joseph Conrad'ın Karanlığın Yüreği'ndeki gibi sorunlara eğilebiliyordu. Diğer yandan insan doğasını, nükleer kriz sırasında bir sığınak için hayvanlar gibi kavga eden kırsal kesim komşularının konu alındığı "The Shelter" adlı bölümdeki kadar çirkin ve teşhir edici bir şekilde ele alma cesaretini de hiçbir televizyon programı gösterememiştir.

Diğer bölümler, başka hiçbir dizinin başaramadığı bir varoluşsal gariplik yaratmıştır. Mesela, Burgess Meredith'in,[10] kitap okumak için yeterli zamanı hiç bulamayan, miyop bir banka memurunu canlandırdığı "Time Enough at Last" adlı bölüm vardır. Aslına bakarsanız, bir hidrojen bombasından sağ kurtulmayı başarmıştır çünkü her yer bombalanırken o sığınağında kitap okuyordur. Meredith sonunda canının istediği kadar kitap okuyabilecek zamanı olduğu için bu faciadan hayli memnundur. Ancak şansızlık eseri kütüphaneye ulaşabildikten kısa süre sonra gözlüklerini kırar. *Alacakaranlık Kuşağı*'nın önemli ahlaki temellerinden biri, bir parça ironinin kanınıza iyi gelmesidir.

Eğer *Alacakaranlık Kuşağı,* 1976-1980 yılları arasında gördüğümüz gibi televizyonun kurallarına teslim olsaydı, şüphesiz altı ila dokuz bölüm sonra yayından kaldırılırdı. Başlangıçta reyting-

---

10 Meredith, *Alacakaranlık Kuşağı*'nın, hayranlar ve Serling'in kendisi için de, muhtemelen en tanıdık yüzü haline gelmiştir. Onun hafızalarda en çok yer eden rolüyse aslında şeytan olan bir gazete sahibini canlandırdığı "Printer's Devil" adlı bölümdeki rolüdür. Görüntüsünü, ağzından çıkan yamulmuş ve bir şekilde şeytani görünen puro ile tamamlamıştır.

leri gerçekten yerlerdeydi. Robert Taylor'un, ABC kanalında yayınlanan *The Detectives* adlı popüler melodramıyla ve NBC'nin *Gillette Cavalcade of Sports* adlı (bu, sizi ayaklarınızı uzatıp Carmen Basilio ve Sugar Ray Robinson gibi dövüşçülerin, birbirlerinin yüz şekillerini değiştirmelerini seyretmeye davet eden bir programdı) inanılmaz popüler spor programı gibi programlarla rekabet ediyordu.

Ancak o günlerde televizyon daha yavaş değişiyordu ve programlamalar da bu kadar anarşist bir şekilde yapılmıyordu. *Alacakaranlık Kuşağı*'nın ilk sezonu, her biri yarım saat süren otuz altı bölümden oluşuyordu ve sezonun ortalarında, ağızdan ağıza yayılan sözler ve pırıltılı eleştirilerin de yardımıyla, reytingler yükselmeye başladı. Bu eleştiriler, CBS'in, ellerinde potansiyel olarak değer ve "prestijli bir program" olduğuna karar vermesini sağlayarak görevlerini yerine getirmişti. Yine de, sorunlar devam etti. Program, düzenli bir sponsor bulmak konusunda sorun yaşadı. Bu, dinozorların hâlâ dünyada gezindiği ve televizyonun, tek bir sponsorun koca bir programın ödemesini yapabileceği kadar ucuz olduğu günlerdeydi. Nitekim *GE Theater, Alcoa Playhouse, The Voice of Firestone, The Lux Show, Coke Time* ve diğer birçok program gibi ve bu yazarın bildiği kadarıyla, tamamen sponsorluk alan son program *Bonanza*'ydı ve sponsoru GM'ydi CBS, Serling'in, sopalarından hiçbirini saklamadığı gibi, onları şimdi de fantezi adına sallamaya başladığını fark etmişti.

İlk sezonunda *Alacakaranlık Kuşağı,* merhum Charles Beaumont'un diziye ilk katkısı olan "Perchance to Dream" adlı bölümü ve Richard Matheson tarafından yazılan "Third from the Sun" adlı bölümü yayınlamıştır. İkinci bölümün cazibesi (bir grup kahramanın, dünyadan değil de, dünyaya kaçması) şimdiye kadar çoktan alt edilmiştir. Bunun en dikkat çekici olanıysa *Battlestar Galactica* tarafından yapılmıştır, ancak çoğu seyirci, o bölümün

finalini bugün bile hatırlar. O bölüm, pek çok sıradan izleyiciyi, programın bağımlıları haline getiren bölümdür. Burada, bir kereliğine de olsa, tamamen yeni ve farklı bir şey yapılmaktadır.

Üçüncü sezonunda *Alacakaranlık Kuşağı*, ya tamamen yayından kaldınlmıştır (Serling'in versiyonu) ya da çözülemeyen programlama sorunlan sebebiyle ekran dışına itilmiştir (CBS versiyonu). Her iki durumda da, bir sonraki yıl, bir saatlik bir program olarak geri dönmüştür. "Rod Serling'in Rüyası" adlı makalesinde Ed Naha şöyle der: "*Alacakaranlık Kuşağı*'nın sunduğu 'farklı şey'in, aslında sıkıntı olduğu ortaya çıktı. İnsanlann izlemekten kaçındığı on üç bölümden sonra, 60 dakikalık *Alacakaranlık Kuşağı* yayından kaldınldı."

Gerçekten de kaldırılmıştı, ancak son bir kez, yarımşar saatlik bölümlerden oluşan, genel olarak sıkıcı bir sezonla yeniden ortaya çıkmıştı. Bunun asıl sebebi sıkıcı olması mıydı? Bana göre, *Alacakaranlık Kuşağı*'nın bir saatlik bölümleri, tüm yayın hayatı boyunca ekranlara gelen en güzel bölümlerinden bazılarını içeriyordu. Bir destroyer gemisindeki denizcilerin batık bir denizaltı enkazının içinde hayaletlerin sağa sola vurduğunu duydukları "The Thirty Fathom Grave" adlı bir bölüm, "The New Exhibit" (*Alacakaranlık Kuşağı*'nın açıkça korkuya yöneldiği birkaç bölümden biri olan bu bölüm, Martin Balsam'ın oynadığı bir balmumu müzesi hademesinin, "Murderer's Row" bölüündeki heykellerin canlandığını fark edişini konu alır) adlı bölüm ve Robert Duvall'ın, Charles Beaumont'un, kaçarak 1890'lara geri giden bir adamla ilgili senaryosunda rol aldığı "Miniature" adlı bölüm vardı.

Naha'nın da belirttiği gibi, son sezona geldiğinde CBS'teki hiç kimse programı umursamıyordu. Naha, *The Outer Limits* programıyla bir parça başarı yakalamış olan ABC kanalının, Serling'e altıncı sezonu çekme teklifi götürdüğünü söyler. Serling bunu, "Sanırım ABC, haftalık mezarlık ziyaretleri yapmak istiyordu," diyerek reddeder.

Serling için hayat asla aynı olmaz. *Patterns*'ı yazmış olan kızgın, genç adam, artık televizyon reklamları yazmaya başlamıştır. Araba lastikleri ve soğuk ilaçlar pazarlayan o bilindik ses bize, garip bir şekilde, Altın Eldiven'de sakatlandıktan sonra durağan güreş maçlarına çıkmak zorunda kalan o dövüşçüyü hatırlatır. Ve 1970 yılında Serling, o "haftalık mezarlık gezilerini" yapmaya başlar, ama ABC'de değil, *The Night Gallery* sunucusu ve bazen de senaryo yazarı olarak NBC'de. *The Night Gallery, Thriller*'ın çok daha yumuşatılmış ve Boris Karloff'un yerine sunuculuğunu Serling'in devralmış olduğu bir versiyonu olsa da, ister istemez *Alacakaranlık Kuşağı*'yla kıyaslanmıştı.

Serling, *Alacakaranlık Kuşağı*'nı yaparken sahip olduğu kreatif kontrole hiçbir şekilde sahip değildi. (Stüdyonun, *The Night Gallery*'yi "*Mannix*'in kefenli versiyonuna" çevirmek istediğinden şikâyet ediyordu.) Yine de *Gece Sergisi,* H. P. Lovecraft'ın "Ölüm Havası" ve "Pickman'in Modeli" hikâyelerinin uyarlamaları da dahil olmak üzere, birkaç ilginç bölüm çıkarmayı başarmıştı. Ayrıca yayınlanan bölümlerden bir tanesi, kesinlikle, şimdiye kadar televizyonda yayınlanan en korkunç bölümlerden biri olarak değerlendirilmelidir. Oscar Cook'un yazdığı bir hikâyeden uyarlanan "Boomerang" adlı bölüm, kulağakaçan olarak bilinen küçük bir böcekle ilgiliydi. Kulağakaçan, kötü adamın kulağına giriyor ve (ıyy!) önüne her şeyi yiyerek adamın beynine doğru ilerliyor, adamı kan ter ve dayanılmaz acılar içinde bırakıyordu (beyinde hiçbir acı reseptörü olmadığından, bu durumun fizyolojik sebebi hiçbir zaman açıklanamaz). Adama, milyonda bir ihtimalle bu iğrenç küçük yaratığın, dümdüz bir yol izleyerek diğer kulağına gideceğini ve oradan çıkışı bulacağını söylüyorlardı. Daha da büyük bir ihtimal, böceğin oradan tekrar içeri dönmesi ve adam sonunda çıldırıncaya veya intihar edinceye kadar her şeyi yiyip duracağıydı. Neredeyse imkânsız olan şey gerçekleştiğinde ve ku-

lağakaçan, öbür taraftan dışarı çıktığında seyirci büyük bir rahatlama hissederdi ve sonra bomba patlardı: Kulağakaçan dişiydi ve yumurtalarını içeri bırakmıştı. Milyonlarcasını.

The Night Gallery bölümlerinin çoğu, bu kadar kan dondurucu değildi ve dizi, zor geçen üç yıl boyunca şekilden şekle girdikten sonra yayından kaldırılmıştı. Bu, Serling'in son yıldız dönüşüydü.

"Kırkıncı doğum gününde," der Naha, "Serling, II. Dünya Savaşı'ndan bu yana ilk kez paraşütle atladı." Serling'in nedeni ne miydi? "Bunu," demişti, "yaşlı olmadığımı kanıtlamak için yaptım." Fakat yaşlı görünüyordu; ilk *Alacakaranlık Kuşağı*'nın tanıtım fotoğrafların ve o aptal tablolar, şok edici bir değişimi yansıtmadan önce *The Night Gallery*'nin setinde çekilen fotoğraflarındaki hallerine kıyasla. Serling'in yüzü kırışmış ve boynu sarkmıştı. Bu, televizyon asidi içinde kısmen erimiş bir adamın suratıydı. 1972 yılında Serling, *Requiem, Patterns* ve diğer eski televizyon eleştirileri için yazılan yorumların bulunduğu çerçevelerin duvarda sıralandığı çalışma odasına bir muhabiri kabul etmişti.

"Bazen sadece bakmak için buraya geliyorum," demişti. "yıllardır böyle yorumlar almadım. Artık insanların neden hatıra defterleri tuttuğunu anlıyorum; bu şeylerin gerçekten yaşandığını kendilerine kanıtlamak için." Kırkıncı doğum gününde, yaşlı olmadığını kanıtlamak için bir uçaktan atlayan bir adam, bundan dokuz yıl sonra, Linda Brevelle röportajında kendisinden yaşlı diye bahsediyordu. Linda Berevelle, Serling'in Los Angeles'taki favori barı olan La Taverna'daki buluşmalarında onu sürekli "dinç ve canlı" olarak karakterize ediyordu, ancak o rahatsız edici ifadeler tekrar tekrar ortaya çıkıp duruyordu. Bir noktada Serling, "Yaşlı bir adam değilim henüz, ama genç bir adam da değilim," demişti. Bir başka noktada da yaşlı bir adam olduğunu söylemişti. O yaratıcılık gösterisi savaşından neden galip çıkamamıştı acaba?

Requiem'in sonunda Jack Palance, tüm sorun hallolmuş olmasına rağmen ringe dönmesi gerektiğini, çünkü ringin, tek bildiği şey olduğunu söyler. Bu da, hepsinden daha iyi bir cevaptır.

Günde bazen dört paket sigara içen ve inanılmaz bir işkolik olan Serling, 1975 yılında kendisini sakat bırakan bir kalp krizi geçirmiş ve ardından girdiği açık kalp ameliyatında hayatını kaybetmiştir. Ardında bıraktığı miras, birkaç güzel televizyon oyunu ve *The Fugitive* (*Kaçak)* ve *Wanted: Dead or Alive (Ölü Ya Da Diri)* gibi, özgün bir televizyon efsanesi haline gelmiş olan *Alacakaranlık Kuşağı*'dır. Bu saygıdeğer (saygı gösterenler, programı izlediklerinde henüz çocuklardır) programdan ne anlam çıkarmalıyız? "Sanırım şovların üçte biri gerçekten iyiydi," demişti Serling muhabire. "Diğer üçte birlik kısmı idare ederdi. Kalan üçte birlik kısmıysa rezaletti."

İşin aslı şu ki; *Alacakaranlık Kuşağı*'nın ilk doksan iki bölümünden altmış iki tanesini Serling, bazılarını kendisi elle yazarak, bazılarını bir sekretere dikte ederek yazdırmış, bazılarını da durmadan sigara içerek bir ses kayıt cihazına kaydederek yazmıştır. Fanteziseverler, diğer otuz bölüme katkıda bulunan diğer tüm yazarların adlarını hatırlarlar: Charles Beaumont, Richard Matheson, George Clayton Johnson, Earl Hammer Jr., Robert Presnell, E. Jack Neuman, Montgomery Pittman ve Ray Bradbury. Gerçek şudur ki, çiftlikten kaçan tüm havhavların tasmalarında Serling'in adı vardır. Bunların arasında "Mr. Denton on Doomsday", "The Sixteen-Millimeter Shrine", "Judgment Night", "The Big Tall Wish" (küçük bir çocuğun, sakat bir boksöre, son maçını kazanması için yardım ettiği arsızca duygusal bir bölüm) ve daha saymak istemediğim kadar çok bölüm vardır.

Çoğu insanın, *Alacakaranlık Kuşağı*'nı hatırlayış biçimleri bile beni her zaman rahatsız etmiştir. İnsanlar hep, bölümlerin bitimindeki "sürpriz sonları" hatırlarlar, ancak şovun gerçek başarı-

sı daha sağlam konseptlere dayanmaktadır. Bunlar, ellili yıllardan önceki ucuz hikâye dergileri (veya bu dergileri, en iyi hikâyelerinin dayanağı olarak kullanan *Thriller* gibi programlar) ile yeni korku ve fantezi edebiyatı arasında hayati bir bağ kuran konseptlerdir. Haftalar boyunca *Alacakaranlık Kuşağı,* sıra dışı durumlara düşen sıradan insanları, bir şekilde yoldan çıkan ve gerçekliğin bir köşesindeki çatlaktan içeri düşen ve Serling'in "bölgesine" giren insanları göstermiştir. Bu, kesinlikle güçlü bir konsepttir ve fantezi diyarını çok sık ziyaret etmekle uğraşmayan okur ve seyirciler için, o diyara giden en açık yoldur. Ancak bu konseptin orijinalliği Serling'e özgü değildir. Ray Bradbury, sıradan olanın korkunç olanla içli dışlı oluşunu kırklarda ortaya koymaya ve daha esrarlı diyarlara doğru ilerledikçe de dili, daha alışılmışın dışında bir tarzla kullanmaya başlamıştır. Sonradan Jack Finney de bu sahneye adım etmiş ve aynı sıradanın içinde sıra dışı temalarını geliştirmeye başlamıştır. Trenlerin şöminelerden çıktığı Magritte tabloları veya saatlerin, ağaç dallarından sarktığı Dali tablolarının edebi karşılığı olan ve kısa hikâyelerin karşılaştırmalı değerlendirmelerinden oluşan *The Third Level* adlı koleksiyon kitabında Finney, Serling'in *Alacakaranlık Kuşağı*'nın sınırlarını belirlemiştir. Finney, *Grand Central Station*'da, hakkında hikâyeler anlatılan üçüncü katı keşfeden bir adamdan bahseder (o eski ve temiz binaya aşina olmayanlarınız için söyleyeyim; terminalde büyük yolcu salonlarından oluşan iki kat vardır). Üçüncü kat, daha mutlu ve daha sadece bir döneme açılan bir ara istasyon gibi bir şeydir. Pek çok *Alacarakanlık Kuşağı* kahramanının kaçıp durduğu ve Finney'in, *Time and Again* adlı, ünlü romanında da geri döndüğü 1800'lü yılların son dönemleri gibidir.) Finney'in üçüncü katı, pek çok açıdan, Serling'in *Alacakaranlık Kuşağı*'nın tüm tanımlamalarına uyar ve yine pek çok açıdan, Serling'in konseptini mümkün kılan şey, Finney'in konsepti olmuştur.

Bir yazar olarak Finney'in en büyük yeteneği, hikâyelerinin dikkat çekmeden, neredeyse sıradan bir şekilde sınırı aşıp, başka bir dünyaya sızmalarına izin verebilmesidir. Bir karakterin, yavaş yavaş değişirken, bu değişimin bir anda ve FRN'ye (Franklin D. Roosevelt) değil de Woodrow Wilson'a benzer şekilde gerçekleşmesi veya başka bir Finney karakterinin, pastoral Verna gezegenine gitmek için, sonunda kırık dökük bir ahırın önünde duran, külüstür bir otobüse binmesi ("Of Missing Persons") gibi. Finney'in, *Alacakaranlık Kuşağı*'nın en iyi bölümünde de aksettirilen (*Alacakaranlık Kuşağı*'ndan sonra çıkan en iyi fantezi yazarlarının da aksettirdiği) en büyük başarısı, fantezi üretme konusundaki Dalivari yeteneğidir ve daha sonra bunun için özür dilememesi veya açıklama yapmamasıdır. Onun eserleri büyüleyici ve biraz da mide bulandırıcı bir şekilde orada öylece durur. Görmezden gelinemeyecek kadar gerçek bir serap gibidir: Buzdolabının üzerinde süzülen bir tuğla, televizyon karşısında gözyuvarlarıyla dolu hazır yemeğini yiyen bir adam, yerlere saçılmış oyuncaklarının içinde evcil dinozorlarıyla oynayan çocuklar... Fantezi yeterince gerçek görünürse, diye ısrar eder Finney ve sonra da Serling gibi kablolara ve aynalara ihtiyaç duymayız. Bizlere yeni bir yön gösteren H. P. Lovecraft'a sonunda cevap verenler büyük ölçüde, Finney ve Serling olmuştur. Benim ve benim kuşağımdakilerin üyeleri için bu cevap, bir gök gürültüsüyle birlikte aydınlanmak gibidir. Birçok büyüleyici ihtimalin açığa çıkmasıdır.

Ve yine de, Serling'in "aydınlıkla gölgelerin arasındaki bölge" konseptini, muhtemelen herkesten daha iyi anlayan Finney, *Alacakaranlık Kuşağı*'nda ne senaryo yazarı ne de bir kaynak olarak hiçbir zaman yer almamıştır. Serling daha sonra, *Assault on a Queen* (1966) uyarlamıştır, ancak bu, en insancıl deyişle talihsiz olarak tanımlanabilecek bir çalışmadır. Bugüne kadar yazdığı *Alacakaranlık Kuşağı* senaryolarını aşağı çeken tüm o vaaz

meraklısı, geveze karakterler burada da vardır. Birbirine bu kadar benzeyen iki zihnin birleşiminden çok harika bir şey çıkabilecekken sonucun bu kadar kötü olması, bu alanda yaşanan ufak trajedilerden biridir. Ancak benim *Alacakaranlık Kuşağı* analizim sizi hayal kırıklığına uğratıyorsa (ve sanırım bazıları, bir ikona saygısızlık ettiğimi düşünüyor olabilir), size *Alacakaranlık Kuşağı*'nın aslında ne olabileceğini göstermesi açısından, Finney'in *The Third Level* kitabını almanız konusunda ısrar ediyorum.

Ve yine de bu şov bize, birkaç güçlü anı bırakabilmiştir ve Sterling'in, şovların üçte birinin gerçekten iyi olduğu konusundaki analizi, gerçekten pek de uzak sayılmaz. Şovu düzenli bir şekilde izleyen herkes, William Shatner'ın tek trajik ışıklı küçük bir kasabadaki sıkıcı bir restoranda bulunan, on sentle çalışan bir fal makinası tarafından esir alınışını ("Nick of Time"); Everett Sloane'nin "The Fever" adlı bölümde kumar batağına sürüklendiğini ve jetonların çatlak, metalik seslerinin ("*Fraa-aaa-nklin!*") onu, şeytani bir slot makinasıyla düelloya çağırdığını; güzel bir kadının, domuza benzeyen insansı yaratıkların yaşadığı bir dünyada, çirkinliğiyle ilgili hakaretlere maruz kaldığını ("Eye of the Beholder" adlı bu bölümde, *The Beverly Hillbillies* filminden hatırladığımız Donna Douglas rol alır) hatırlarlar. Ve tabii bir de, Richard Matheson'ın yazdığı "The Invaders" (vahşice göz alıcı görünen Agnes Moorhead'ın, uzaydan gelen minik istilacılarla savaşan bir kasaba kadınını canlandırdığı ve Matheson'ın, daha sonra yazdığı ve benzer bir konuyu işleyen "Prey" hikâyesinin habercisi olan bölüm) ve William Shatner'ın, bir havayolu uçağının motor yuvasına bir gremlinin tutunduğu gören, tedavi geçirmiş bir akıl hastasını canlandırdığı "Nightmare at 20.000 Feet" adlı bölüm olmak üzere iki klasik bölüm vardır.

Alacakaranlık Kuşağı, ayrıca, pek çok performans sanatçısını (Ed Wynn, Kenan Wynn, Buster Keaton, Jack Klugman,

Franchot Tone, Art Carney, Pippa Scott, Robert Redford, Cloris Leachman ve diğerleri), yazarı ve yönetmeni (Buzz Kulik, Stuart Rosenberg ve Ted Post bunlardan birkaçıdır) izleyici karşısına çıkarmıştır. Şovda, merhum Bernard Herrman tarafından bestelenen heyecan verici ve şaşırtıcı müzikler sürekli olarak kullanılmıştır. En iyi özel efektler William Turtle tarafından yapılmıştır ve sihirbazlık açısından, muhtemelen yalnızca Dick Smith efektlerinin veya yeni makyaj dehası Tom Savini'nin biraz altındadır.

Epey iyi bir programdı; insanların genelde sevgiyle hatırladıkları tüm televizyon programlarının iyi olduğu şekilde iyiydi, ancak sonuç olarak, onlardan daha iyi değildi. Televizyon, yetenekleri sürekli olarak yiyip yutan bir yaratıktır, yeryüzündeki zehirli bir yaratık gibidir ve eğer sonuç olarak *Alacakaranlık Kuşağı,* bizim, güzel anılarımızda hatırladığımız kadar güçlü değilse, bu Serling'in suçu değil, o doymak bilmez koca gırtlağın, o dipsiz pislik çukurunun, yani televizyonun suçudur. Senaristlerin göz kararı hesabına göre, bir sayfalık senaryo, bir dakikalık videoya eşittir ve buna göre, toplamda seksen dört bölüm yazan Serling, yaklaşık 2200 sayfalık senaryo yazmıştır. Bu, sarsıcı bir iş yüküdür ve böyle bir durumda "I Am the Night – Color Me Black" gibi rastgele ve kalitesiz şeylerin de arada bir ortaya çıkması doğaldır. Rod Serling'in, Kimberley-Clark ve Chesterfield Kings için elinden gelen bu kadardır. Sonra televizyon, onu da yiyip yutmuştur.

6

Hepimizin televizyon konusunda, daldığımız bu havuzdan çıkma vakti geldi. İçimde, televizyonun, Yayından Kaldırma Ağılı'na doğru sürünerek ve emekleyerek ilerleyen, yaratıcılık açısından kötürüm ürünlerini teker teker vurmaktan zevk alacak kadar John Simon yok. *Kolchak: The Night Stalker*'ı bile iyi duygularla işledim çünkü gerçekten bir dereceye kadar, bu şovla ilgili iyi duygularım var. Ne kadar kötü olursa olsun, çocukken hayatımı renklendiren, *The Black Scorpion* veya *The Beast of Hollow Mountain* gibi canavarlı cumartesi gecesi sinemasından daha kötü olamazdı.

Bireysel televizyon programları bize, doğaüstü diyarlara uzanan muhteşem veya muhteşeme yakın keşif gezileri sunmuştur. Mesela, *Alfred Hitchcock Presents* programı bize, Ray Bradbury hikâyelerinin uyarlamalarını (bunların en iyisi muhtemelen "The Jar" adlı hikâyedir), korkunç bir William Hope Hodgson hikâyesini ("The Thing in the Weeds"), John D. MacDonald'ın kaleminden çıkan, doğaüstü olmayan ve kan dondurucu bir hikâyeyi sunar ("The Morning After") ve tuhaf hikâye hayranları, polislerin, cinayet silahını yedikleri (bir kuzu bacağı) ve Roald Dahl'ın bir hikâyesinden uyarlanan o bölümü de hatırlayacaklardır.

"They're Coming" adlı, bir saatlik *Alacakaranlık Kuşağı* pilot bölümü ve Amerikan televizyonunda ilk defa bir *Alacakaranlık Kuşağı* bölümü olarak ekrana gelen "An Occurance at Owl Creek Bridge" adlı, kısa Fransız filmi vardı (Bierce'nin hikâyesinin bu

uyarlaması, *Alacakaranlık Kuşağı*'nın sendikasyon yayınlarında gösterilmez). Bir başka Bierce hikâyesi olan "One of the Missing", 1979 kışında, PBS kanalında gösterilmişti. Ve PBS'ten bahsetmişken, bu kanalda *Dracula*'nın ilginç bir uyarlaması da yapılmıştı. İlk olarak 1977 yılında yayınlanan filmde, efsanevi Kont rolünü Louis Jourdan oynamıştır. Kasete alınmış bu drama hem karamsar hem de romantiktir: Jourdan, John Badham'ın filminde izlediğimiz Frank Langella'dan çok daha etkili bir performans ortaya koymuştur ve Drakula'nın, şatosunun duvarlarından sürünerek indiği sahneler harikuladedir. Jourdan'ın versiyonu da, vampirin cinselliğinin kalbine yaklaşır. Bunu Lucy'nin, üç tuhaf kız kardeşin ve Drakula'nın yaşadıkları aşksız ve öldüren cinsellikte görebiliriz. Bu romantizm, Badham versiyonunda, Longella'nın enerjik performansına rağmen sıkıcı olan romantizmden çok daha güçlüdür. Jack Palace da televizyonda Drakula'yı canlandırmış (bir başka Matheson senaryosu ve bir başka Dan Curtis yapımı) ve Kont'u başarıyla da oynamıştır, ancak ben Jourdan'ın performansını tercih ederim.

Diğer tek atımlık televizyon filmlerini, hafif sönük olandan başlayarak (Thomas Tyron'ın *Harvest Home*'unun NBC tarafından yapılan ihtiyatsız uyarlaması gibi mesela) en gülünç derecede berbat olanlarına doğru sıralayacak olursak: *Gargoyles (Taştan Canavarlar)* filmindeki Cornell Wilde (beş bin yaşındaki bir Ayetullah Humeyni gibi olan baş canavarı Bernie Casey canlandırmıştır) ve yanlış bir isimle piyasaya çıkan *Frankenstein: The True Story*'deki Michael Sarrazin örnekleri verilebilir. Burada risk o kadar büyüktür ki, romanım *Korku Ağı* bile, Warner kardeşler onu teatral bir film olarak üç yıl boyunca ayağa kaldırmaya çalıştıktan sonra televizyona uyarlanmıştı ve film genel olarak iyi karşılandığında, hissettiğim tek duygu rahatlama olmuştu. Bir süreliğine, NBC bu uyarlamayı haftalık bir diziye dönüştürebilecek

gibi görünmüştü ve sonra o uyuşukluk verici fikir, kurullarından önünden öylece geçip gitmişti ve ben de tekrar rahatlamıştım.

Televizyon dizilerinin çoğu, *Land of the Giants* gülünç olmaktan tamamen *The Munsters, Struck by Lightning* gibi aptalca olmaya doğru giden bir çizgide seyretmiştir. Son on yılda çıkan antoloji dizilerinin hepsi büyük oranda iyi niyetlidir, ancak hem kendi içlerindeki hem dışarıdaki baskı grupları tarafından bozulmuşlardır. Televizyonun, dram ve melodramın yalnızca ufak bir dozda kullanıldığında en çok beğenildiğine olan inancının kurbanı olmuşlardır. Hammer Stüdyoları yapımı *Journey to the Unknown* adlı bir İngiliz dizisi vardır. Hikâyelerin çoğu ilginçtir, ancak ABC, niyetinin kimseyi korkutmak olmadığını açıkça belli etmekte gecikmemiştir ve dizi de kısa süre içinde ölüp gitmiştir. Yapımcılığını Quinn Martin'in (*The FBI, The Fugitive, The Invaders, The New Breed* ve Tanrı bilir başka kaç tane şovun yapımcısı) üstlendiği *Tales of the Unexpected* adlı program daha ilginçtir, psikolojik korkulara yoğunlaşır (Anne Rivers Siddons'ın *The House Next Door*'una benzeyen bir bölümde bir katil, kurbanının dirilişini televizyon ekranından görür) ancak kısa bir süre yayınlandıktan sonra, düşük reytingler bu programı da öldürmüştür. Eğer kanal, programa bağlı kalmasaydı, *Alacakaranlık Kuşağı*'nın başına gelebilecek olan da buydu.

Sözün kısası, korku ve fantezinin televizyondaki tarihçesi oldukça kısa ve zevksizdir. Hadi şu sihirli gözü kapatalım ve kitap raflarına geri dönelim. Tüm o suni sınırların ortadan kaldırıldığı (tüm o gerçeklik seti ve kanal sınırlamalarını kastediyorum) ve yazarın, "avlayabildiği" her şekilde avlamakta özgür olduğu bazı hikâyelerden bahsetmek istiyorum. Bu, huzursuzluk verici bir konsepttir ve bu kitaplardan bazıları bana zevk verdiği kadar, ödümü koparmayı da başarmıştır. Bu deneyimi belki siz de yaşamışsınızdır. Belki de yaşayacaksınızdır...

Gelin, koluma girin ve şu taraftan buyurun.

– Dokuzuncu Bölüm –

KORKU EDEBİYATI

Geçtiğimiz otuz yıl içindeki Amerikan korku ve fantezi edebiyatını genel olarak değerlendirmek imkânsız olmayabilir, ancak böyle bir şey, bu kitapta yalnızca bir bölümden ibaret olmaz, başlı başına bir kitap olurdu ve muhtemelen sıkıcı bir kitap olurdu. Hatta belki de, "sıkıcı kitap" denilen canlı türünün tanrısı falan olabilecek bir düzyazı olurdu sadece.

Bizim amacımız açısından bakınca, bu türde yayımlanan bütün kitapları neden incelemek isteyeceğimizi anlayamıyorum. Zaten bu kitapların çoğu düpedüz kötüdür ve tıpkı televizyonda olduğu gibi, burada da, türün en gösterişli suçlularını, eksiklikleri sebebiyle yerden yere vurmak gibi bir zevkim yok. Eğer John Saul ya da Frank de Felitta okumak istiyorsanız, gidin okuyun. Cebinizden çıkan sizin paranız. Ancak ben, onları burada tartışmayacağım.

Benim planım, bu türün en iyi özelliklerini yansıttığını düşündüğüm on kitabı tartışmak olacak. Bunlar, hem edebiyat hem de eğlence aracı olan korku hikâyeleri, yirminci yüzyıl edebiyatının canlı birer parçası ve *Frankenstein, Dr. Jekyll ve Mr. Hyde, Drakula* ve Chambers'ın *Sarı Kral Öyküleri* gibi kitapların haklı varisleridir. Bana göre, edebiyatın temel görevini tamamen yerine getiren kitap ve hikâyelerdir. Bu görev de, hiçbir zaman var olmamış insanlarla ilgili yalanlar söyleyerek, kendi hakkımızdaki gerçekleri bize anlatmaktır.

Burada tartışılan kitaplardan bazıları "çoksatar" olmuştur, bazıları sözde "fantezi topluluğunun" üyeleri olan insanlar tarafından yazılmıştır, bazıları ise fantezi ve doğaüstü ile hiç ilgisi olmayan, ancak bunları, bir defaya mahsus kullanılabilecek yararlı araçlar olarak gören ve sonra da sonsuza kadar bir kenara atan insanlar tarafından yazılmıştır. Bu insanların çoğu, bu araçları kullanmanın bir tür alışkanlık yarattığını da fark etmişlerdir. Bu kitapların çoğu ("çoksatar" olarak sınıflandırılamayacak olanlar bile) yıllar içinde istikrarlı satış rakamlarını korumuşlardır. Bunun muhtemel sebebi de, çoğu ciddi eleştirmen tarafından, Dr. Johnson'ın kadın vaizleri ve dans eden köpekleri değerlendirdiği açıdan değerlendirilen korku hikâyesinin, yalnızca iyi olduğu zamanlarda bile, tatminkâr bir eğlence aracı olmayı sürdürmesidir. Hikâye gerçekten harika olduğunda, diğer türlerin nadiren yaratabileceği kadar büyük bir etki yaratır. *Sineklerin Tanrısı*'nın yarattığı etki çok iyi bir örnektir. Hikâye, korkunun en sağlam özelliği olmuştur her zaman, "Maymun Pençesi"nden T. E. D. Klein'ın, New York sokaklarının altında gezen canavarlarla (hatta Kosta Rika'dan gelmişlerdir!) ilgili tamamen hayret verici kısa romanı *Children of the Kingdom*'a kadar. Hal böyleyken insan, son yıllarda en büyük sıktıntı kaynağı haline gelmiş bu muhteşem yazarların, bu türde bir şeyler yapmaya çalışmasını ve düşünsel şeyler çıkarmaya çalışmaktan vazgeçmelerini umuyor.

Bu on kitabı tartışarak umuyorum ki, hikâyenin ve eğlencenin bu özelliklerinin detaylarına inebilir ve belki de, iyi korku hikâyelerinin pek çoğunda yer alıyormuş gibi görünen bazı temaları gösterebilirim. Eğer işimi doğru yapıyorsam, bunu da yapabiliyor olmam gerekir, çünkü takip edebileceğimiz tematik yolların sayısı çok fazla değil. Üzerimizdeki tüm mitik hâkimiyetine rağmen, doğaüstü dediğimiz tür, genel edebiyatın geniş alanı içerisinde çok dar bir yere sahiptir. Vampirin ve tüylü dostumuz (bazen

bu tüyleri içinde saklar) kurtadamın ve isimsiz yaratığın yeniden ortaya çıkacağına her zaman güvenebiliriz. Ancak, artık dördüncü bir arketipi daha ortaya çıkarmanın vakti geldi: Hayalet.

Kendimizi yine Apollonvari ve Dionysusvari arasındaki gerilimin ortasında bulabiliriz, çünkü bu gerilim, korku edebiyatının tamamında mevcuttur. İyinin yanında her zaman kötü de vardır ve bizi her zaman büyüleyen, kimin iyi olduğu ve kimin olmadığı sorusunu beraberinde getirir. İşin ana kökü esasında budur, değil mi? Ve eski korku edebiyatıyla yenisi arasındaki farkın narsisizm olduğunu, canavarların artık yalnızca Maple Sokağı'nda değil, evimizdeki aynalarda bile her an ortaya çıkabileceklerini fark edebiliriz.

2

Peter Straub'un yazdığı *Hayalet Hikâyesi* yetmişli yıllardaki yeni "korku dalgası"nı başlatan üç kitabın çıkışından sonra yazılmış en iyi doğaüstü romandır muhtemelen. Bahsettiğim üç roman da tabii ki, *Bebek (Rosemary's Baby), The Exorcist* ve *The Other*. Beş yıllık bir süre içinde peş peşe yazılmış olan bu üç kitabın büyük bir popülarite yakalamış olması yayıncıları, korku edebiyatının, *Weird Tales* ve *Unkrown* gibi işlevsiz dergiler ve Arkham House tarafından çıkarılan ciltsiz yeniden basımlardan daha büyük bir ticari potansiyeli olduğuna ikna etmiştir (veya yeniden ikna etmiştir).[1]

Sıradaki "büyük" korku romanını üretme çabası, bazı ciddi anlamda kötü kitapların çıkmasına yol açmıştır. Bu durumun bir başka sonucu da, yetmişlerin ortasında korku dalgasının yavaş yavaş geri çekilmesi ve daha geleneksel çoksatarların yeniden ortaya çıkmaya başlaması olmuştur: Seks hikâyeleri, tarihi aşklar, seksi ünlüler, savaş hikâyeleri ve seks. Bu, yayıncıların korkunç

1 Arkham House'la ilgili bir şey söylemek istiyorum. Amerika'da, sadık bir korku hayranı olup da, o kara kaplı kitaplardan en az bir tanesini kitaplığında ve muhtemelen, saygıdeğer yüksek bir rafta bulundurmayan bir kişi bile yoktur herhalde. Bu Wisconsin merkezli, küçük yayınevinin kurucusu olan August Derleth, Sinclair Lewis ekolünün, hayal gücünden nispeten yoksun romancılarından ve gerçek dahi editörlerinden biriydi. H. P. Lovecraft, Ray Bradbury, Ramsey Campbell ve Roberth Bloch 'un yazılarını kitap halinde yayınlayan ilk yayınevi Arkham'dı ve bunlar, Derleth'in lejyonunun yalnızca birkaç parçasıydı. Kitapları, beş yüz ila dört bin adetlik sınırlı baskılar halinde yayımlardı ve bunlardan bazılarının içinde Lovecraft'ın *Beyond The Wall of Sleep* ve Bradbury'nin *Dark Carnival* yayımları gibi oldukça rağbet gören koleksiyon parçaları bulunurdu.

ve ürkütücü romanları aramaktan veya onları yayımlamaktan vazgeçtikleri anlamına gelmiyor. Yayıncılık dünyasının değirmeni, ağır ama etkili bir şekilde döner (her bahar ve son baharda, New York'taki büyük yayın evlerinden, yulaf lapası şelalelerinin çağlamasının bir sebebi de budur) ve sözde "ana akım korku romanı" uzun bir süre daha bizimle olacaktır. Ancak o ilk telaş artık bitmiştir ve New York'taki editörler, ne zaman bir hikâye ortaya çıkıverse, öyle hemen bir Standard Sözleşme Formu karalayıp, dolgun bir avans vermezler. Yazar olmak isteyen arkadaşlar, lütfen bu dediğimi not alın.

Böyle bir geçmişin üzerine Cowar, McCann ve Geoghegan, 1975 yılında Peter Straub'un *Julia* romanını yayımlamıştır. Bu, onun ilk romanı değildir; bundan iki yıl önce "günümüzde-böyle-yaşıyoruz" temalı, doğaüstü olmayan bir hikâyesi olan. *Marriages* adlı bir roman yayımlamıştır. Straub bir Amerikalı olmasına rağmen, karısıyla birlikte on yıl boyunca İngiltere ve İrlanda'da yaşamıştır ve *Julia*, hem işleyiş hem de niyet olarak, tam bir İngiliz hayalet hikâyesidir. Olay İngiltere'de geçer, karakterler İngilizdir ve en önemlisi de, romanın ağzı İngilizdir. Yani, sakin, mantıklı ve duygusal bir zeminden neredeyse tamamen uzak. Kitapta hiçbir Grand Guignol havası yoktur, ancak kitabın en önemli sahnesi, kesinlikle bu havayı verir: Julia ve Magnus'un kızları olan Kate'in boğazına bir et parçası takılır ve bir mutfak bıçağıyla trakeotomi yapmaya çalışan Julia, kızını kazayla öldürür. Sonrasında kız, kindar bir ruh olarak geri döner.

Trakeotominin detaylarını bize sunulmaz. Duvarlara ve annenin ellerine sıçrayan kan, dehşet ya da çığlık gibi şeyler yoktur. Bu olay geçmişte olmuştur ve biz onu, yansıyan ışıktan görürüz. Uzun zaman sonra Julia, Kate'in hayaleti olup olmadığı belli olmayan bir kızın, kuma bir şeyler gömdüğünü görür. Kız gittikten

sonra Julia kumu kazar ve bir bıçak ve kafası kesilmiş bir kaplumbağa cesedi bulur. Trakeotomiye yapılan bu gönderme çok incedir, ancak etkisi çok düşüktür.

İki yıl sonra Straub, *If You Could See Me Now* adlı ikinci bir doğaüstü roman yayımlamıştır. *Julia* gibi, *If You Could See Me* de bir hortlakla, geçmişten gelen kindar bir ruhla ilgilidir. Straub'un doğaüstü romanları, bu eski hayaletleri konu aldıkları zamanlarda çok etkilidir. Bunlar, geçmişin mevcut zaman üzerindeki kötü etkilerini devam ettirdiği hikâyelerdir. Ross McDonald'ın, özel dedektif hikâyelerinden ziyade gotik hikâyeler yazdığı öne sürülmüştür; Peter Straub'un da korkudan ziyade gotik ramanlar yazdığı söylenebilir. Onun, *Julia, If You Could See Me* ve en harika olanı, *Hayalet Hikâyesi*'nde ortaya çıkardığı işi farklı kılan şey, gotik adetleri statik adetler olarak görmemesidir. Bu üç kitabın da *Otranto Şatosu, Şeytanın Yüzü, Melmoth the Wanderer,* hatta *Frankenstein* (ancak anlatımı sebebiyle, *Frankenstein* daha az gotiktir ve bir modern *Hayalet Hikâyesi* romanına daha çok benzer) türün klasik gotikleriyle çok sayıda ortak noktası vardır. Bu kitapların hepsinde geçmiş, mevcut zamandan daha büyük öneme sahiptir.

Tarih öğrenmenin ne kadar faydalı olduğunu düşünenler için bu, bir romanın izleyebileceği, yeterince geçerli bir yoldur; ancak gotik roman her zaman bir tür merak, İngiliz dilini kullanan büyük edebiyat makinesinin üzerindeki bir aparat gibi görülmüştür. Straub'un ilk iki romanı bana, bu aparatla bir şeyler yapmaya yönelik bilinçsiz bir deneme gibi görünür; *Hayalet Hikâyesi*'ni farklı kılan şey, bu kitapta Straub'un, gotik romantizmin tam olarak ne olduğunu bilinçli bir şekilde ve edebiyatın geri kalanıyla arasında nasıl bir bağ olduğunu kavramış olmasıdır. Diğer bir deyişle, bu aparatın ne işe yaradığını keşfetmiştir ve *Hayalet Hikâyesi* son derece eğlenceli bir kullanım kılavuzudur.

"*Hayalet Hikâyesi*, bulabildiğim tüm Amerikan doğaüstü edebiyat kaynaklarını okumamın sonucunda başladı," der Straub. "Hawthorne ve James'i yeniden okudum ve dışarı çıkıp Lovecraft'ın tüm kitaplarını ve onun 'ayarında' pek çok başka kitabı satın aldım. Bunun sebebi, o zaman bu alanın içine tamamen girmiş olduğum için, geleneklerimin neler olduğunu öğrenmek istememdi. Ayrıca Bierce'yi, Edith Wharton'ın hayalet hikâyelerini ve pek çok Avrupalı yazarı okudum. Düşündüğüm ilk şey, bir sürü yaşlı adamın, birbirlerine hikâyeler anlatması oldu ve sonra, bu hikâyeleri birbirlerine bağlayacak bir alet düşünebilmiş olmayı diledim. Hikâyelerin romanlara geçirilmesi fikrini çok seviyorum. Hayatımın büyük bir kısmı, yaşlı insanların, kendi aileleri, gençlikleri ve diğer bir sürü şeyle ilgili anlattıkları hikâyeleri dinlemekle geçti. Ve bu bana, resmi bir meydan okuma gibi geldi. Ondan sonra, bazı eski ve klasik hikâyeleri kesip biçerek, bunları Chowder sosyetesine bağlamayı düşündüm. Bu fikir beni heyecanlandırdı. Böylece, kitabın o bölümüne geldiğimde bunu yaptım ve *My Kinsman, Major Molyneux*, *Yürek Burgusu* gibi eserlerin kalitesiz versiyonlarını yazmaya başladım ve sonra 'Usher Evi'nin Çöküşü'ne geçtim. Ancak, sonra giriş kısmı kitabın tamamı haline gelmeye başladı. Böylece Poe'nun hikâyesini bıraktım (Hawthorne'un hikâyesi, ben ilk müsveddeyi düzenlediğimde çıktı). O zamanlar, Chowder sosyetesinin bunları kendi hikâyeleriyle takip edeceğini düşünüyordum."

Hayalet Hikâyesi ile ilgili en çarpıcı şey, *Julia* ile olan benzerliğidir. *Julia*, çocuğunu kaybeden bir kadınla başlar; *Hayalet Hikâyesi* de bir çocuk bulan bir adamla. Ancak bu iki çocuk, ürkütücü bir şekilde birbirlerine benzerler ve ikisinde de şeytani bir hava vardır.

Julia romanından:

Neredeyse hemen, sarışın kızı tekrar gördü. Çocuk, kız ve erkeklerden oluşan bir çocuk grubunun kendisini izlediği yerden biraz daha uzakta oturuyordu. Sarışın kız ellerini kullanarak dikkatle bir şeyler yapıyordu, yaptığı şeye tamamen konsantre olmuştu. Yüzünde tatlı bir şekilde ciddi bir ifade vardı. Bu yüzden, bu manzara bir gösteriye aitmiş gibi görünüyordu. Kız oturmuş, bacaklarını öne, kum havuzundan taşan kumun üzerine doğru uzatmıştı. Kız yumuşak bir sesle seyircileriyle, hemen önündeki cılız çimenlerin üzerine üçerli dörderli gruplar halinde uzanmış çocuklarla konuşuyordu. Çocuklar, anormal bir şekilde sessizlerdi, kızın gösterisine tamamen odaklanmışlardı."

Seyircisini, gözlerinin önünde bir kaplumbağayı kesip biçerek büyüleyen bu küçük kız, Don Wanderley'e, Milbum, New York'tan Panama City, Florida'ya yaptığı yolculukta eşlik eden küçük kız mıdır? Bu da, Don'un küçük kızla ilk kez karşılaştığı sahne. Karan siz verin.

Ve onu böyle buldu. İlk başta, bir akşamüstü oyun parkında beliren kızı izlerken şüphe duymuştu. Güzel değildi, çekici bile değildi. Üstelik karanlık ve gergin bir havası vardı ve kıyafetleri hiçbir zaman temiz görünmüyordu. Diğer çocuklar ondan uzak duruyorlardı. Belki de çocuklar, gerçek farklılıkları gözlemlemek konusunda yetişkinlerden daha hızlılardı. Don'un tam olarak bildiği tek şey, bu kızın, göründüğü kadar sıradan bir çocuk olmadığıydı ve Don, bu fikre umutsuzluk içinde sarılmıştı. Onu ilk gördüğünde her yanı buz kesmişti.

Aynı ismi taşıyan romandaki Julia, kaplumbağanın kafasını kesen isimsiz kızla ilgili, küçük siyahi bir çocukla konuşur. Siyahi kız, Julia'ya ya yaklaşır ve şu soruyla diyaloğa başlar:

"Adın ne?"

"Julia."

Küçük kızın ağzı biraz daha açılır.

"Dulya mı?"

Julia, bir anlığına, elini küçük çocuğun kabarık, kıvırcık saçlarına doğru kaldırır. "Senin adın ne?"

"Mona."

"Biraz önce burada oynayan kızı tanıyor musun? Kendi kendine oturup konuşan sarı saçlı kızı?"

Mona kafa salladı.

"Onun adını biliyor musun?"

Mona yine kafa salladı. "Dulya."

"Julia mı?"

"Mona. Ben de seninle geleyim."

"Mona, o kız ne yapıyordu? Bir hikâye mi anlatıyordu?"

"O, bir şeyler yapıyor." Gözlerini kırpıştırdı küçük kız.

Hayalet Hikâyesi'nde Don Wanderley, kendisini huzursuz eden çocukla ilgili, başka bir çocukla benzer bir konuşma yapar:

"O kızın adı ne?" diye sordu, kızı işaret ederek.

Küçük oğlan, ayaklarını sürükleyip göz kırpıştırdı ve "Angie," dedi.

"Angie ne?"

"Bilmiyorum."

"Neden kimse onunla hiç oynamıyor?"

Küçük çocuk kafasını kaldırıp gözlerini kısarak ona baktı; sonra, ona güvenebileceğine karar vererek öne doğru eğildi ve karanlık bir sır açıklamak için ellerini ağzının kenarına kapattı.

"Çünkü o çok *kötü* bir kız."

İki romanda da bulunan bir diğer tema ise (fazlaca Henry James tarzı bir tema) sonunda hayaletlerin, onları görebilen insanların güdülerini ve ruhlarını benimsedikleri fikridir. Eğer bu hayaletler kindarlarsa, bu kinin kaynağı bizlerizdir. Straub'un hayaletleri görünürde James Wharton ve M. R. James'in çağırdığı ruhlar gibi Freudyen hayaletlerdir. Straub'un hayaletleri, yalnızca son şeytan çıkarma sırasında tamamen insandışı varlıklara, "dışarıdan gelen kötülüğün" dünyasına ait elçilere dönüşürler. Julia, Mona'ya, kaplumbağayı öldüren kızın adını sorduğunda Mona ona kendi ismini vermiştir ("Dulya" diye cevap verir). Ve *Hayalet Hikâyesi*'nde Don Wanderley, o ürkütücü küçük kızın kim olduğunu öğrenmeye çalışırken, aşağıdaki rahatsız edici diyalog ortaya çıkar:

"Tamam, tekrar deneyelim," dedi. "Sen nesin?"

Kızı arabaya aldığından bu yana, kız ilk defa gerçekten gülümsedi. Bu bir tür değişimdi, ancak adamın kendisini iyi hissetmesini sağlayacak türden bir değişim değil. Kız hâlâ biraz bile çocuk gibi görünmüyordu. "Biliyorsun," diye cevapladı onu.

Adam ısrar etti. "Nesin sen?"

Kız, verdiği o şaşırtıcı cevap boyunca gülümsemeye devam etti. "Ben, senim."

"Hayır, ben benim. Sen de sensin."

"Ben, senim."

İlk bakışta, *Hayalet Hikâyesi*, haklarında tartıştığımız B-filmlerinde ne kadar geleneksel korku ve gotik öğesi varsa, hepsinin

ölçüsüz bir karışımı gibi görünür. Ufak çaplı kafa kesmeler vardır. İnsanların içine ruh girdiği durumlar vardır. İkinci derece bir kötü adam olarak Gregory Bate, bir süre sonra kaçmayı başarabilen kız kardeşinin sonra da kaçmayı başaramayan erkek kardeşinin bedenini ele geçirir. Vampirlik, canavarlık (kelimenin gerçek anlamıyla canavarlıktan bahsediyorum çünkü Gregory, kurbanları öldükten sonra onları yer) ve en sade ve korkutucu türden kurtadamlık vardır. Ancak tüm bu korkunç efsaneler, sadece romanın kalbinin dışındaki bir kabuğu oluştururlar ve romanın kalbindeki bu kadın Eva Galli veya Alma Mobley olabilir. Ya da Anna Mostyn veya kirli, pembe bir elbise giyen ve adının Angie Maule olduğu söylenen bir kız olabilir. "Nesin sen?" diye sorar Don. "Ben, senim," diye cevap verir kız. Ve bu, bu sıra dışı romanın kalbinin en güçlü şekilde attığı noktadır. Hayalet nedir ki sonuçta, bizi kendi yüzümüzden daha çok korkutabilsin? Ona bakarken aynadaki yansımasının güzelliğine delicesine kapılan ve sonunda hayatını kaybeden Narcissus'a benzeriz. Hayaletten korkmamızın sebebi, kurtadamdan korkma sebebimizle büyük ölçüde aynıdır: İçimizdeki, Apollonvari önemsiz kısıtlamalara bağlı kalmak istemeyen derinlerdeki bir parça. Hayalet, duvarların içinden geçebilir, ortadan bir anda kaybolabilir, yabacıların sesiyle konuşabilir. O bizim, Dionysusvari tarafımızdır, ama yine de bizdir.

Straub, korkularla tehlikeli bir şekilde dolup taşan bir sepeti taşımakta olduğunun farkındadır ve bunu harikulade bir şekilde kendi için bir avantaja dönüştürür. Karakterler bir korku hikâyesinin içine düştüklerini hissederler. Hikâyenin kahramanı olan Don Wanderley, bir korku hikâyesi yazarıdır ve kitabın dünyasını oluşturan, New York'un Milburn Kasabası'nda bulunan ve içinde daha küçük bir dünya olan Clark Mulligan'ın Rialto Sineması bulunur ve kitabın devamında bu sinemada bir korku filmi festivali oynamaktadır. Evrenin içinde küçük bir evren! Romanın

anahtar sahnelerinde birinde Gregory Bate, kitaptaki iyi adamlardan biri olan Peter Barnes'ı, boş sinema salonunda *Night of the Living Dead* gösterilirken perdenin üzerine fırlatır. Milburn Kasabası kara teslim ve kasabayı istila eden, yaşayan ölülere teslim olur ve bu noktada Barnes kendini filmin tam ortasına atılmış olarak bulur. Bunun aslında bir etkisi olmaması, akıllıca ve aleni bir durum olması gerekir. Ancak Straub'un güçlü yazısı bunun işe yaramasını sağlar. Straub'un güçlü yazı tarzı, sahip olduğu "aynalı koridor" yaklaşımını muhafaza eder (kitaptaki hicivlerden üçü, Straub'un, Narcissus hikâyesini kendine göre yorumlamasıdır). Bu da bizim, bu aynalardan dışarı bakan yüzlerin, aynı zamanda içeri de baktıklarının her daim farkında olmamızı sağlar. Kitap, kendimiz de birer hayalet olduğumuz için hayalet hikâyelerine ihtiyaç duyduğumuzu öne sürer.[2] Sekoyaların iki bin yıl ve Galapagos deniz kaplumbağalarının da bin yıl yaşadığı daha geniş bir yaşam sürecinin yanında, insanoğlu olarak ne kadar kısa süre yaşadığımız düşünüldüğünde, bu gerçekten o kadar zor ve paradoksik bir fikir midir?

Hayalet Hikâyesi'nin sahip olduğu gücün büyük bir kısmı, üzerinde tartıştığımız dört arketipten en tesirli olanın, hayalet olması gerçeğine bağlıdır. İyi bir doğaüstü roman için hayalet, Twain'in *Huckleberry Finn* romanı için Mississippi neyse odur. Bir sembol veya arketipten fazlasıdır, hepimizin içine girmemiz gereken o mit havuzunun büyük bir kısmıdır. Şeytanla son yüzleşmeden önce Regan MacNeil'in odasına girmeden hemen önce genç rahip, yaşlı olana, "Kızın içindeki farklı ruhların ne şekiller-

2 Bir noktada, büyük bir baskı altında olan Don, lisans öğrencilerinden oluşan bir sınıfa, Stephen Crane konusuyla ilgili uzun ve düzensiz bir ders verir. Konuşması sırasında, *The Red Badge of Courage'ı (Kanlı Zafer)*, hayaletin hiçbir zaman ortaya çıkmadığı, muhteşem bir hayalet hikâyesi olarak tanımlar. Kitabın korkaklık ve cesaret kavramlarına yönelik karamsar yaklaşımı göz önüne alındığında bu tanımlama, bu roman için yapılmış garip ama, bir şekilde yerinde bir tanımdır.

de varlık gösterdiğini öğrenmek istemiyor musunuz?" diye sorar. Bu şekilleri sıralamaya başlar ve Peder Merrin, ters bir şekilde onun sözünü keser: "Burada yalnızca bir tane var."

Ve *Hayalet Hikâyesi* vampirlik, kurtadamlık ve et yiyen canavar tuzaklarıyla dolup taşsa da, aslında sadece Alma/Anna/Ann-Veronica ve bir de küçük Angie Maule vardır. Bu kız, Don Wanderley tarafından şekil değiştiren olarak tanımlanır (Kızılderililerin deyimiyle "manitou"), ancak bu bile, olayın kökü olmaktan ziyade, sadece bir daldır; tüm bu ortaya çıkış şekilleri, bir stud poker elindeki açık kartlar gibidir. Eli tamamlayan hole kartını çevirdiğimizde, elimizdeki en önemli tarot kartını buluruz: Hayalet.

Kötü olmanın, hayaletlerin tabiatlarının bir gereği olmadığını biliriz. Aslına bakarsanız, çoğumuz, hayaletlerin daha ziyade yardımsever olduğu bir durumla veya durumlarla ilgili şeyler okumuşuzdur. Mesela, Clarissa Teyze'ye o uçağa binmemesi gerektiğini veya Grampy Vic'e hemen eve gitmesi gerektiğini, çünkü evinin yandığını söyleyen hayaletler gibi. Annem bana, yakın bir arkadaşının kalp krizi geçirdikten sonra, hastane odasında İsa Peygamber tarafından ziyaret edildiğini anlatmıştı. İsa, Emil'in yoğun bakım ünitesindeki odasının kapısını açmış ve nasıl olduğunu sormuştu. Emil, ölmekten ne kadar korktuğunu anlatmış ve İsa'ya, kendisini almaya gelip gelmediğini sormuştu. "Henüz değil," diye cevaplamıştı İsa, rahat bir şekilde kapıya yaslanarak. "Önünde altı yıl daha var, rahatla." Sonra gitmişti. Emil iyileşmişti. Bu olay 1953'te olmuştu ve ben hikâyeyi annemden 1957 yılı civarında duydum. Emil 1959'da geçirdiği kalp krizinden altı ay sonra öldü.

Kendi işlerimde, "iyi hayaletlere" boyun eğdiğim zamanlar bile oldu. *Mahşer* romanımın sonlarına doğru, daha önceden bir patlamadan hayatını kaybetmiş olan Nick Andros isimli karakter, bir hayalet olarak geri döner ve aptal ama iyi kalpli bir karakter olan Tom Cullen'a, zatürreye yakalanan başkahramanı Stu Redman'a

nasıl bakması gerektiğini anlatır. Ancak korku romanlarının amacına uygun olması açısından hayaletlerin kötü olmaları gerekir ve sonuç olarak kendimizi tanıdık bir yerde buluruz: Apollonvari/ Dionysusvari çatışmasının ortasında ve değişime uğramış olana karşı tetikte.

Hayalet Hikâyesi'nde Don Wanderley, kendilerini Chowder Sosyetesi olarak tanımlayan dört adam tarafından çağrılır. Don'un amcası, Chowder Sosyetesi'nin beşinci üyesi, önceki yıl, gizemli aktris Ann-Veronica Moore için düzenlenen bir partiye katıldığı sırada kalp krizinden ölmüştür. Tüm iyi gotiklerde olduğu gibi, bu temel durumun ötesinde bir hikâye özeti sunulması haksızlık olur. Bu tip materyallerin veteran okurları, hikâyede pek çok yeni şey bulacağı için değil (hele ki Straub, klasik hayalet hikâyesi elementlerinden mümkün olduğunca çok sayıda kullanmaya niyetliyken, yeni bir şeyler bulmaları veya bulmamız şaşırtıcı olurdu, herhangi bir gotik hikâyenin açıkça özetlenmesi, kitabı saçma bir şekilde karmaşık ve yorucu hale getireceği için. Gotiklerin çoğunda abartılı olay örgüleri vardır ve başarıları veya başarısızlıkları, yazarın sizi karakterlere inandırabilme ve atmosferin içine sokabilme yeteneğine bağlıdır. Straub bu konuda çok başarılıdır ve romantik mekânizmaları de iyi işler (ancak bunlar çok gürültülü mekânizmalardır; daha önce de belirtildiği gibi, gotiğin en çekici yanlarından biri de budur: *AŞIRI DERECEDE GÜRÜLTÜLÜDÜR!*). Yazının kendisi hoş bir tona sahiptir ve oldukça dengelidir.

Temel durumun kendisi, *Hayalet Hikâyesi*'ndeki çekişmeyi tasvir etmek için yeterlidir. Bu, Stevenson'ın *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'ında olduğu gibi, kendi içinde bir Apollon ve Dionysus çekişmesidir ve çoğu korku hikâyesinde olduğu gibi ahlaki duruşu, kesin olarak gericidir. Bu kitaptaki siyaset, Chowder Sosyetesi'ni oluşturan dört yaşlı adamın siyasetidir. Sears James ve John Jaff-

rey sağlam Cumhuriyetçilerdir. Lewis Benedict, ormanın içinde, bir ortaçağ derebeyliğine denk bir yerleşkenin sahibidir ve bize, Ricky Hawthorne'nin bir zamanlar sosyalist olduğu anlatır, ancak dünya üzerinde, yeni kravatlara, onları neredeyse uyurken bile giyebilecek kadar takıntılı olan tek sosyalist de o olabilir. Tüm bu adamlar (Don Wanderley ve genç Peter Barnes da dahil) Straub tarafından cesaret, sevgi ve cömertlik timsali yaratıklar olarak algılanmaktadır ve Straub'un daha sonra bana yazdığı bir mektupta da belirttiği gibi, bu özelliklerin hiçbiri gericilik fikrine aykırı düşmez. Aslında onu tanımlayabilirler bile. Tersi şekilde, kadın hortlak (Straub'un tüm şeytani hayaletleri kadındır) soğuk ve yıkıcıdır, yalnızca intikam için yaşar. Don bu yaratıkla, Alma Mobley'nin vücudundayken seviştiğinde, gece ona dokunur ve "sanki bir salyangoza dokunmuş gibi yoğun bir duygu şoku, bir çeşit tiksinti şoku" hisseder. Ve onunla geçirdiği bir hafta sonunda Don uyanır ve Alma'yı pencerenin kenarında durmuş, boş gözlerle sise bakarken bulur. Ona bir sorun olup olmadığını sorar ve kadın cevap verir. Adam, ilk başlarda kendini, onun, "Bir hayalet gördüm," dediğine ikna eder. Sonradan ortaya çıkan bir gerçek, Don'un onun aslında, "Ben bir hayaletim," demiş olabileceğini itiraf etmesine sebep olur. Hafızasını son bir kez yokladığındaysa onun çok daha çarpıcı bir şey söylemiş olduğuna ikna olur: "Sen bir hayaletsin."

Milburn, New York için ve Chowder Sosyetesi'nin son üç üyesinin hayatları için verilen savaş başlar. Hikâyeden ve romanın değişken seslerinden kaynaklanabilecek tüm karmaşıklıklar için sınırlar basit ve açık bir şekilde çizilmiştir. Elimizde, değişime uğramış olana karşı tetikte olan üç yaşlı adam, bir genç adam ve bir ergen çocuk vardır. Değişime uğramış olan gelir. Sonunda, bir taraf galip çıkar. Bu, standart bir şeydir. Hikâyeyi standarttan ayırıp onu "yükselten" şey, Straub'un yarattığı ayna etkisidir.

Hangi Alma gerçek Alma'dır? Hangi kötü gerçek kötüdür? Daha önce de belirttiğimiz gibi, korku romanlarını iki gruba ayırmak genelde kolaydır: "İçten gelen" kötülüğü anlatarılar (*Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'daki gibi) ve "dışarıdan gelen" veya "kadere bağlı olan" kötülüğü anlatanlar (*Drakula*'daki gibi). Ancak, bazen bu çizginin nerede olduğunu belirlemenin imkânsız olduğu kitaplar çıkar. *Tepedeki Ev* de böyle kitaplardır. Korku hikâyesi yazmaya girişen pek çok yazar, kötülüğün nereden geldiğiyle ilgili bu belirsizliğin, iyi veya biraz daha az etkili romanları harika olanlardan ayıran şeyin bu olduğunu keşfetmişlerdir, ancak farkına varmak ve hayata geçirmek, iki farklı şeydir ve çoğu yazar bir paradoks yaratmaya çalışırken yalnızca bir karmaşa yaratabilmişlerdir. Richard Lutz'un *Lovers Living, Lovers Dead* kitabı da bunun bir örneğidir. Bu, hedefi ya tam on ikiden vurduğunuz ya da tamamen ıskaladığınız bir durumdur. Straub, tam on ikiden vurur.

"İşleri, hiç yapmadığım kadar büyütmek ve genişletmek istedim," der Straub. "Daha büyük bir tuval üzerinde çalışmak istedim. *Korku Ağı* bana, bir sürü küçük karakterin içinde kaybolmadan bunu nasıl yapabileceğimi gösterdi. Bu büyük tuvalin yanında, bir büyüme efekti yakalamayı da istedim... En iyi korku hikâyelerinin belirsiz, gösterişten uzak ve sade olanlar olduğu fikrine fazla kapılmıştım. *Korku Ağı*'nı okuduktan sonra, bu fikrin, başarısızlığa sürükleyen bir fikir olduğunu fark ettim. En iyi korku hikâyeleri büyük ve şatafatlı olan, içlerindeki doğal etkili özelliklerin serbest bırakıldığı hikâyelerdi. Yani bu 'genişlemenin' bir kısmı, genişleme efektinden oluşuyordu. Ben doruk noktalarını büyütmek, tansiyonu şimdiye kadar yaptığımdan çok daha fazla yükseltmek ve çok daha büyük korkular yaratmak istiyordum. Tüm bunlar, benim hırsımın fazlasıyla arttığı anlamına geliyor. Aklımdaki en büyük şey, fazlaca(!) edebi bir şeyler üretmek ve aklıma gelen her türlü hayalet hikâyesini yazmaktı. Ayrıca, ger-

çeklikle de biraz oynamak istedim. Karakterlerin kafasını, neyin gerçek olup neyin olmadığı konusunda karıştırmak istedim. Sonuçta; 1) bir romandaki rolleri canlandırdıklarını, 2) bir filmin içinde olduklarını, 3) halüsinasyon gördüklerini, 4) rüya gördüklerini, 5) özel bir fantezinin içine ışınlandıklarını hissedecekleri durumlar yarattım.[3] Bu, sanırım bizimki gibi bir kitabın başarılı bir şekilde gerçekleştirebileceği, yapmaya doğal olarak uygun olduğu bir şey. Materyal doğal olarak biraz saçma ve inanılması güç ve bu sebeple de, karakterlerin, bazılarının mantıksal olarak yanlış olduğunu bildikleri bir sürü durum arasında oradan oraya atladıkları bir anlatımı kaldırabiliyor. Ve böyle bir olay örgüsünün, hikâyeler anlatan bir grup adamdan çıkabileceği fikri bana çok uygun göründü. Romanlarda beni son derece memnun eden şey de bu öz referanstır. Eğer yapılandırma aşamasının olaylarla bir ilişkisi olursa, kitaptaki uyum daha fazla olur."

Straub'un kitabı yazışıyla ilgili son bir anekdotu daha vardır: "Çok sevindirici bir kaza olmuştu... Kitabın ikinci bölümüne başlamak üzereyken kapıma iki tane Yehova Şahidi geldi ve ben de onlardan üç veya dört tane kitapçık aldım. Bir tanesinin adı Dr. Rabbitfoot'tu. Bu hikâye, bir zamanlar Louis Armstrong'la birlikte çalan, Trummy Young adlı bir tromboncu tarafından yazılmıştı. Dr. Rabbitfoot onun çocukken gördüğü, saz şairi bir tromboncuydu. Böylece hemen bu ismi kaptım ve bu karakterle birlikte ikinci kitab yazmaya başladım."

Romanın ilerleyen bölümlerinde genç Peter Barnes otostop çekerden Alma Mobley veya bir başka sözde "gece bekçisi" tarafından arabaya alınır. Burada doğaüstü yaratık, mavi bir araba kullanan, ufak tefek, tıknaz bir adamdır ve bir Yehova Şahidi'dir.

3 Bunların en iyi örneği, Lewis Benedict'in ölümüne gittiği sahnedir. Ormanda avlanırken iç içe geçmiş çam iğnelerinden oluşmuş bir yatak odası kapısı görür. Bu kapıdan geçer ve ölümcül bir fantezi diyarının içine düşer.

Peter'a, *Gözetleme Kulesi*'nin bir kopyasını verir ve bu durum, sayfanın ilerleyen kırk küsur sayfasındaki olayların etkisiyle, okur tarafından unutulur. Ancak Straub unutmaz. Daha sonra, hikâyesini Don Wanderley'e anlatan Peter, Yehova Şahidi'nin kendisine verdiği kitapçığı gösterir. Başlık şöyledir: DR. RABBIT-FOOD BENİ GÜNAHA SÜRÜKLEDİ.

İnsan, Straub'un Londra'daki evinde *Hayalet Hikâyesi*'nin ilk taslağı üzerinde çalışırken, Yehova Şahidi'nin kendisine sattığı kitabın adının bu olup olmadığını merak ediyor.

3

Gelin, hayaletlerin tercihinize göre doğal veya doğal olmayan, ortamlarına, yani perili evlere gidelim. Sayılamayacak kadar çok perili ev hikâyesi vardır ve bunların çoğunun da pekiyi olduğu söylenemez. Mesela Richard Laymon'un yazdığı *Mahzen* türün başarılı olmayan bir örneğidir. Ancak bu alt türden, birkaç mükemmel kitap da çıkmıştır.

Perili evi, doğaüstü hikâyelerin Tarot eli içerisindeki gerçek kartlardan biri olarak kabul etmeyeceğim, ancak araştırma alanımızı biraz daha genişleterek, mit havuzunu besleyen bir başka kaynağa ulaştığımızı söyleyebilirim. Daha iyi bir isim kullanmak isteyenler için, bu arketipi "Kötü Yer" olarak adlandırabiliriz. Bu terim, Maple Sokağı'nın sonundaki o yıkık dökük, bahçesini yabani otlar bürümüş, kırık pencereli ve önünde, yosun tutmuş bir SATILIK tabelası olan evden çok daha fazlasını içerir.

Kendi işlerimi burada tartışmak, amacım olmadığı gibi haddim de değildir, ancak okurlar, "Kötü Yer" arketipiyle en az iki kez haşır neşir olduğumu bilirler. Bir kez dolaylı olarak *Korku Ağı*'nda, bir kez de doğrudan *Cinnet*'te. Konuya olan ilgim, bir arkadaşımla birlikte mahalledeki "perili evi" keşfetmeyi kafamıza koymamızla başladı. Durham, Maine'daki mahallemde bulunan Deep Cut Yolu üzerinde bulunan, yıkık dökük bir papaz lojmanıydı burası. Bu yer, terk edilmiş evlerde olduğu gibi son sahiplerinin adıyla anılıyordu. O yüzden kasabada "Marsten Evi" olarak biliniyordu.

Bu harabe, kasabanın bizim yaşadığımız bölümünü açık bir şekilde görebilecek kadar yüksek bir tepenin üzerindeydi. Bizim yaşadığımız bu bölüme Metodist Köşesi (Methodist Corners) denirdi. Binanın içi, üzerinde etiketleri olmayan ama içlerinde hâlâ iğrenç kokulu sıvıların bulunduğu ilaç kutuları, küflenmiş dergi yığınları (sararmış bir *Argosy* dergisinin kapağında JAPONLAR, IWO'DAKİ FARE DELİKLERİNDEN ÇIKTI! manşeti vardı), en az yirmi beş tuşu bozuk olan bir piyano, gözleri sizi takip ediyormuş gibi görünen, uzun süre önce ölmüş insanlara ait portreler, paslanmış gümüş sofra takımları, birkaç parça mobilyadan oluşan büyüleyici bir çöp yığınıyla doluydu.

Kapı kilitliydi ve üzerine İZİNSİZ GİRİLMEZ tabelası çakılmıştı (o kadar eskiydi ve solmuştu ki, yazı zar zor okunuyordu), ancak bu bizi durdurmamıştı. Bu tip tabelalar, haysiyetli on yaşındaki çocukları nadiren durdurabilirdi. Biz de kilitli olmayan bir pencereden içeri giriverdik.

Mutfakta bulduğumuz sülfürlü kibritlerin artık yanmadığından ama garip bir koku yaydığından emin olup kendimizi tatmin ettikten, alt katı tamamen keşfettikten sonra yukarı çıktık. Bilmediğimiz şey, arkadaşım ve benden iki ve dört yaş büyük olan ağabeyim ve kuzenimin de bizim arkamızdan eve girmiş olduklarıydı. Arkadaşımla birlikte üst kattaki yatak odalarına bakarken, onlar da aşağıda, oturma odasındaki piyanoda bozuk notalar çalmaya başlamışlardı.

Arkadaşımla birlikte çığlık atarak birbirimize yapıştık. Bir anlığına gerçekten dehşete düşmüştük. Sonra o iki salağın aşağı katta güldüklerini duyduk ve utanmış bir şekilde birbirimize sırıttık. Korkulacak bir şey yoktu; yaşları biraz daha büyük olan iki çocuk, kendilerinden küçük olan iki çocuğun ödlerini patlatmıştı sadece. Hayır, tabii ki de gerçekten korkulacak bir şey yoktu, ama bir daha oraya hiç dönmedik. Orada başka şeyler olabilirdi. Ve orası gerçek bir "Kötü Yer" bile değildi.

Yıllar sonra, sözde "perili evlerin" orada yaşanan anıları bir araba aküsünün elektrik depolaması gibi emen, bir nevi ruhani piller olduğunu öne süren, kuramsal bir makale okudum. Makalenin devamında, bizim "perili" olarak adlandırdığımız ruhani fenomenin, orada yaşanan olaylara ait seslerin ve görüntülerin yeniden yayınlanması gibi aslında paranormal bir film gösterimi olabileceği söyleniyordu. Ve pek çok perili evden uzak durulduğu ve bu yerlerin "Kötü Yer" olarak bellendiği gerçeği de, en güçlü hislerin en ilkel hisler olan öfke, nefret ve korkudan kaynaklanıyor olabilir.

Bu makaledeki fikirleri sorgusuz sualsiz kabul etmedim. Bence, hikâyelerinde ruhani fenomenleri konu alan yazarın, bu konuyu saygıyla ele almak; ancak bunu, bu olaylara körü körüne inanarak yapmamak gibi bir sorumluluğu vardır, ancak fikirleri, hem sadece fikir olarak hem de kendi deneyimime dair bulanık ama ilgi çekici bir gönderge olarak ilginç buldum: Geçmiş, günümüzde yaşamakta olduğumuz hayatı sürekli olarak etkileyen bir hayalettir. Ve sıkı bir metodist gibi yetiştirilmiş olmam sebebiyle perili evin, cezası olmayan bir günahın sembolü haline getirilip getirilemeyeceğini düşünmeye başladım. *Cinnet* romanının eksenini oluşturan bir fikirdi bu.

Sanırım herhangi bir sembolizmden veya ahlaki mesajdan tamamen arınmış şekliyle fikrin kendisini sevdim çünkü ölülerin boş evlerde dolaşıp zincirleri şangırdatmayı ve oradan geçen insanları korkutmak için uğuldamayı neden isteyeceklerini veya başka yerlere gidip gidemediklerini anlamak benim için her zaman zor olmuştur. Bu bana, bir çeşit sürüncemede kalmak gibi geliyor. Teoriye göre, o mekânda yaşayanlar, ruhani kalıntıları geride bırakarak göçüp gitmiş olabilir. Ancak öyle bile olsa (Kenneth Patchen'ın söylediği gibi), bu durum, tıpkı kurşun bazlı boyaların, sürüldükten yıllar sonra çatlayan parçalarını yiyen çocuklar için

zararlı olabileceği gibi kalıntıların da zararlı olabileceği ihtimalini ortadan kaldırmıyor.

Arkadaşımla birlikte Marsten Evi'nde yaşadığım deneyim, bu makaleyle ve Jerusalem's Lot Kasabası'nda, Harmony Hill Mezarlığı'ndan çok da uzak olmayan bir tepenin üzerindeki, kurgusal Marsten Evi'ni ortaya çıkaran üçüncü bir elementle (Stoker'ın *Drakula*'sıyla ilgili ders vermek) kesişti. Ancak *Korku Ağı* vampirlerle ilgili bir kitap, perili evlerle değil. Marsten Evi ufak bir süs sadece, bir kitaptaki ek bölümünün gotik bir karşılığı. Ev orada, ancak atmosfere katkıda bulunmak dışında pek bir şey yapmıyor (Tobe Hooper'ın televizyon filmi uyarlamasında daha büyük bir öneme sahip oluyor ancak, en büyük işlevi hâlâ o tepede durup karamsar bir görüntü vermekmiş gibi görünüyor). Böylece "ruhani bir pil olan ev" fikrine döndüm ve bu konseptin merkezde olduğu bir hikâye yazmaya çalıştım. *Cinnet*, Kötü Yer'in en yüce hali olan bir mekânda geçer. Perili bir evde değil ama hemen hemen her odasında farklı bir "gerçek" korku filminin oynadığı perili bir otelde.

Şunu da belirtmeliyim ki, muhtemel Kötü Yerlerin bulunduğu liste, perili evlerle başlayıp perili otellerle bitmez. Perili tren istasyonları, arabalar, çayırlar, ofis binaları gibi yerlerle ilgili yazılmış bir sürü korku hikâyesi vardır. Listenin sonu yoktur ve muhtemelen, gölgelerin içinden korkunç sesler duyduğu için mağarasından çıkmak zorunda kalan mağara adamına kadar uzanır. Karanlık gecelerde hâlâ kendimize, duyduğumuz seslerin gerçek sesler mi, yoksa yalnızca rüzgâr sesi mi olduğunu sorarız.

Burada, biri iyi biri de muhteşem olmak üzere, Kötü Yer arketipini konu alan iki hikâyeden bahsetmek istiyorum. Tesadüf eseri iki hikâye de perili evlerde geçer. Yeterince makul diye düşünüyorum; perili arabalar ve tren istasyonları da korkunç, ancak eviniz normal şartlarda zırhınızı çıkarıp kalkanınızı bir köşeye bı-

rakabileceğiniz bir yer olmalı. Evlerimiz, kendimize savunmasız olma izni verebildiğimiz yerlerdir. O evlerin içinde kıyafetlerimizi çıkardığımız ve başımızda bir nöbetçi olmadan uyumaya gittiğimiz yerler vardır (modern toplumun en popüler aletleri olan yangın detektörü ve hırsız alarmı hariç). Robert Frost, evinizin, gittiğinizde sizi içeri almak zorunda oldukları yer olduğunu söylemişti. Eski aforizmalar evin, kalbinizin olduğu yer olduğunu, hiçbir yerin eviniz gibi olmadığını ve evi ev yapan şeyin sevgi olduğunu söyler. Evimizde ocağımızın hep yanmasını sağlayacağımıza yemin ederiz ve savaş pilotları da evlerine dönerken, telsiz anonslarını, "Eve dönüyoruz" diye bitirirler. Ve bilmediğiniz bir ülkede bir yabancı bile olsanız, açlığınızı olduğu kadar, ev özleminizi de büyük bir tabak dolusu ev yapımı patatesle dindirebileceğiniz bir restoran bulabilirsiniz genelde.

Korku hikâyesinin, size en tanıdık gelen yerin tam ortasındaki soğuk bir dokunuş olduğunu ve iyi bir korku hikâyesinin, bu soğuk dokunuşu aniden ve beklenmedik bir baskıyla gerçekleştirdiğini yeniden vurgulamaktan zarar gelmez. Eve gidip kapının kilidini sürgülediğimizde, bütün sorunları dışarı hapsettiğimizi düşünmek isteriz. Kötü Yerlerle ilgili iyi bir korku hikâyesi bize, dünyayı dışarı hapsettiğimizi değil, *onlarla* birlikte kendimizi içeri hapsettiğimizi söyler.

Bu iki hikâye de, geleneksel perili ev formülüne sıkı sıkıya bağlıdır. Mekânın Kötü Yer olma konseptini güçlendirmek için birbiri ardına yaşanan perili olaylar zincirleri görürüz. Perili evin en doğru tanımının, "kötü bir geçmişi olan ev" olduğu söylenebilir. Yazar şangırdayan zincirlerin, gecenin bir yarısı gürültüyle açılan veya kapanan kapıların ve kilerden ya da tavan arasından gelen garip seslerin tamamladığı bir hayalet tiyatrosu sergilemekten daha fazlasını yapmalıdır. (Mesela tavan arası, yürekleri ağza getiren derin bir korku açısından özellikle çok uygundur. Söy-

leyin bakalım, en son ne zaman, fırtınalı bir sonbahar gününde elektrikler kesildiğinde elinize bir mum alıp kendi tavan aranıza çıktınız?) Ve evet, perili ev hikâyesinin tarihsel bir bağlamı olması gerekir.

Hem Anne Rivers tarafından yazılan *The House Next Door* (1978) hem de Shirley Jackson tarafından yazılan *Tepedeki Ev* (1959), bu tarihsel bağlamı barındırır. Jackson bunu, hiç vakit kaybetmeden yapar ve romanının ilk paragrafında, hikâyesinin argümanını rüya gibi, enfes bir yazıyla anlatır:

> Yaşayan hiçbir organizma mutlak gerçeklik karşısında uzun süre makul şekilde yaşayamaz; tarla kuşları ve çekirgeler bile bazen rüya görür. Pek de makul bir yer olmayan Tepedeki Ev, karanlığı içinde saklayarak, etrafındaki tepelere karşı bir başına durur. Seksen yıl boyunca durmuştur ve bir seksen yıl daha durabilir. Dikine uzanan duvarların içinde tuğlalar düzenli bir şekilde dizilmiştir, döşemeler sağlamdır ve kapılar kapalıdır; Tepedeki Ev'in betonu ve ahşabı içinde bir sessizlik hâkimdir ve evin içinde yürüyen her ne ise, tek başına yürümektedir.

İngilizcede bundan daha iyi yazılmış olan az sayıda betimleyici paragraf vardır sanırım. Bu, her yazarın umduğu türden bir sessiz tezahürdür. Bir şekilde kelimelerin ötesine geçen, içlerinde barındırdıkları tüm parçaların toplamından çok daha büyük bir sonuca ulaşan kelimelerdir bunlar. Böyle bir paragrafı analiz etmek çok bayağı ve adice bir numara olur ve bu iş, hemen hemen her zaman kolej veya üniversite profesörlerine, güzel bir kelebek gördüklerinde, hemen ellerine bir ağ alıp onu yakalamaları, üzerine bir damla kloroform dökerek öldürmeleri, beyaz bir tahtaya sabit-

leyerek sonsuza kadar güzel ve taş gibi ölü bir şekilde kalabilecekleri cam bir çerçevenin içine hapsetmeleri gerektiğini düşünen o edebi pulkanatbilimcilere bırakın.

Bununla birlikte, gelin paragrafı biraz analiz edelim. Söz veriyorum onu öldürüp bir yere sabitlemeyeceğim. Böyle bir yeteneğim de niyetim de yok ama bana, İngiliz ya da Amerikan edebiyatı hakkında yazılmış herhangi bir mezuniyet tezini verin, size bilinçsizce öldürülmüş ve acemice sabitlenmiş bir sürü kelebek göstereyim. Şimdik biz onu yalnızca bir iki dakikalığına sersemleteceğiz ve sonra uçup gitmesine izin vereceğiz.

Gerçekten yapmak istediğim tek şey, bu paragrafın tek başına ne kadar çok şey yaptığını göstermek. Paragraf, Tepedeki Ev'i canlı bir organizma olarak tanımlayarak başlar ve bu canlı organizmanın mutlak bir gerçekliğin içinde var olmadığını söyler. Bunun sebebi (ancak şunu da belirtmeliyim ki, burada Bayan Jackson'ın hiç niyetli olmadığı bir çıkarım yapıyor olabilirim) rüya görmüyor olmasıdır. Aklı başında değildir. Paragraf, evin hikâyesinin ne kadar uzun olduğunu belirterek perili ev hikâyelerinde son derece önemli olan o tarihsel bağlamı oluşturur ve bize, Tepedeki Ev'in odalarında ve koridorlarında "bir şeyin" yürüdüğünü söyleyerek sona erer. Ve bunların hepsini iki cümlede yapar.

Jackson ima yoluyla çok daha huzursuz edici bir fikri öne sürer. Tepedeki Ev'in, dışarıdan bakıldığında normal göründüğünü söyler. Bu ev, *Korku Ağı*'ndaki pencereleri tahtalarla kapatılmış, çatısı perişan olmuş ve duvarları dökülmüş, eski ve korkunç Marsten Evi gibi değildir. Çıkmaz sokakların sonlarında bulunan ve çocukların gündüz vakti taşladıkları, geceyse buna cüret edemeyecek kadar korktukları o yıkık dökük, korkunç evlerden değildir. Ama düşününce, Norman Bates de, en azından dışarıdan bakıldığında, iyi bir adam gibi görünür. Tepedeki Ev'de hiçbir hava akımı yoktur, ancak ev (ve içine girecek kadar ahmak olanlar) mut-

lak gerçeklik şartları içinde bulunmaz. Bu yüzden rüya görmez ve aklı da başında değildir. Ve görünüşe göre de öldürücüdür.

Eğer Shirley Jackson bize, başlangıç noktası olarak bir hikâye, doğaüstü bir kaynak veriyorsa, o zaman Anne Rivers'ın kaynağın kendisini verdiğini söyleyebiliriz.

The House Next Door, yalnızca olayı birinci ağızdan anlatan, perili evin yanındaki evde kocası Walter ile birlikte yaşayan Colquitt Kennedy açısından bir roman olma özelliği taşır. Onların yaşamlarını, yandaki eve yakın oluşlarının sonucunda değişmeye başlayan düşüncelerini ve romanın, Colquitt ve Walter'ın "hikâyenin içine girmek" zorunda kaldıkları noktada, tam bir romana dönüştüğünü görürüz. Bu, romanın son elli sayfasında tatmin edici bir biçimde gerçekleşir, ancak kitabın büyük bir kısmı boyunca Colquitt ve Walter, büyük ölçüde yan karakterlerdirler. Kitap üç uzun bölümden oluşur ve her bir bölüm kendi içinde bir hikâyedir. Harralsonların, Sheehanların ve Greenelerin hikâyeleri anlatılır ve yandaki evi, genelde onların deneyimleri doğrultusunda görürüz. Diğer bir deyişle, *Tepedeki Ev,* yalnızca bir arka plan olarak bize doğaüstü bir kaynak sunarken, Tepedeki Ev'i görmesine saniyeler kala, bindiği at arabası devrilen ve ölen gelin gibi mesela, *The House Next Door*'un alt başlığı "Bir Perili Evin Ortaya Çıkışı" olabilir.

Bu yaklaşım Bayan Jackson'unki gibi güzel bir sadelikle yazmayan, ancak yine de burada kendisini başarılı ve saygıdeğer bir şekilde temize çıkaran Bayan Siddons için işe yarar. Kitap iyi planlanmıştır ve rol dağılımı harikulade bir şekilde yapılmıştır ("Bizim gibi insanlar, *People* dergisine çıkmazlar," der kitabın ilk cümlesi ve Colquitt bize, kendisi ve kocası gibi iki mahrem insanın, nasıl yalnızca *People* dergisine çıkmakla kalmayıp, aynı zamanda komşuları tarafından dışlandıklarını, şehirdeki emlakçıların kendilerinden nefret ettiğini ve yandaki evi yakmaya hazır hale nasıl geldiklerini anlatmaya başlar). Burası, havada süzülen sis parçalarının sardığı gotik bir ev değildir. Kapısında mazgallı si-

perler, kale hendekleri ve hatta parmaklıklı balkonları bile yoktur. Atlanta'da böyle yerler olduğunu kim duymuştur ki zaten? Hikâye başladığında, perili ev daha yapılmamıştır bile.

Colquitt ve Walter, Atlanta'nın zengin banliyölerinden birinde yaşamaktadırlar. Bu banliyödeki sosyal ilişki mekanikleri (Colquitt'in bize anlattığına göre Eski Güney geleneklerinin hâlâ geçerli olduğu bir yeni Güney şehri banliyösüdür) sorunsuz, neredeyse tamamen sessiz ve metodist kilisesinin parasıyla güzelce yağlanmış bir şekilde işler. Evlerinin yanında, elverişsiz yüzey şekli sebebiyle, üzerine hiçbir bina yapılmamış olan ağaçlıklı bir alan vardır. Genç ve yetenekli bir mimar olan Kim Dougherty sahneye çıkar ve araziye mükemmel şekilde uyan, modern bir ev inşa eder. Aslına bakarsanız ev, neredeyse canlıymış gibi görünmektedir. Colquitt, evin planını ilk gördüğü zamanla ilgili şunları yazar:

> Onu görünce nefesim kesildi. Muhteşemdi. Aslında modern mimariyle pek aram yoktur ama bu ev farklıydı. Size hükmederken, bir yandan da sizi rahatlatıyordu. Kalemle çizilmiş olan topraktan, zamanın sonsuz derinliklerinde mahkûm edilmiş, ışığı görmek için tutuşan ve özgürlüğünü bekleyen, doğaya ait bir ruh gibi yükseliyordu. Bu evi hayata geçirebilecek kadar maharetli olan elleri ve makineleri hayal etmekte zorlanıyordum. Bana, hayata bir tohum olarak başladıktan sonra derin kökler salan, güneşin ve yağmurun altında geçirdiği yıllar içinde göğe doğru yükselen bir şeyi anımsattı. Çizimlerde, en azından, el değmemiş ağaçlar, yoldaşları gibi dizilmişti çevresinde. Kenarından akan dere onun heybetini ortaya çıkarıyor ve köklerini besliyor gibi görünüyordu. Varlığı kaçınılmazmış gibiydi.

Olaylar, buyurulduğu gibi gelişmeye başlar. Şimdiye dek her şeyin bir yeri ve her şeyin de olması gereken yerde olduğu bu Apollonvari banliyöde, Dionysusvari bir değişim baş göstermek üzeredir. Colquitt, yakında Dougherty'nin evinin inşa edileceği ağaçlık arazide bir baykuşun öttüğünü duyduğu o gece, kendini, tıpkı büyükannesinin yaptığı gibi, kötü şansı uzaklaştırmak için yatağının başına bir düğüm bağlarken bulur.

Dougherty bu evi, genç bir çift olan Harralsonlar için inşa etmektedir, ancak bir içki muhabbeti sırasında Kennedylere, evi Adolf Hitler ve Eva Braun için yapsaydı da aynı mutluluğu duyacağını, onu ilgilendiren şeyin, evin sahipleri değil kendisi olduğunu söyler. Buddy Harralson, yükselmekte olan genç bir avukattır. Saçma ve komik bir şekilde Pie adıyla (babasının, kendisine taktığı Punkin Pie lakabındaki gibi) bilinen, Chi Omega Küçükler-Ligi'nden yetişme olan karısı, o evde önce düşük yaparak dört aylık bebeğini kaybeder. Sonra köpeğini ve sonunda, yeni eve taşınma partisini verdiği gece de her şeyini...

Harralsonlar sahneden çekilir ve Sheehanlar gelir. Buck ve karısı Anita, Vietnam'daki görevi sırasında, yanarak düşen bir helikopterde ölen tek çocuklarının acısını dindirmeye çalışmaktadırlar. Yaşadığı kaybın sonucunda geçirdiği sinir krizinden sonra halen kendini toparlamakta olan Anita (yıllar önce babasını ve ağabeyini de benzer bir kazada kaybetmiş olmasının üzerine tuz biber olmuştur bu kayıp), evdeki televizyonda oğlunun feci şekilde can verdiği anların görüntülerini görmeye başlar. Kendisine yardım etmekte olan bir komşu da bu ölümcül filmin bir kısmını görür. Başka şeyler olur, hikâyenin doruk noktasına gelinir ve Sheehanlar da sahneden iner. Sonra, bu büyük kukla oyununun sonuncu, ancak aynı derecede önemli çifti olan Greeneler gelir.

Eğer bunların hepsi size tanıdık geldiyse, o zaman hiçbirimizi şaşırtmamış demektir. *The House Next Door*, insanların, üzerin-

de tahminler yürütmekten hoşlandığı ve eğer Chaucer bir *Weird Tales* yazarı olsaydı, yayınlayacağı türden bir çerçeve hikâyedir. Bu, film yapımcılarının, roman veya kısa hikâye yazarlarından daha çok kez denedikleri bir korku hikâyesi türüdür. Aslına bakarsanız film yapımcıları bu türün eleştirmenlerinin yıllar boyunca pratiğe döktükleri bir kanaati ortaya koymaya çalışmışlardır. Korku hikâyesi, kısa ve öz olup doğrudan konuya girdiğinde en iyisidir. Çoğu insan, bu kanaati Poe ile özdeşleştirir, ancak Coleridge bunu ondan daha önce dile getirmiştir ve aslına bakarsanız Poe, yalnızca doğaüstü veya korkunç şeylerle ilgilenen yazarlar için değil, tüm kısa hikâye yazarları için bir prensip sunmuştur. İlginç bir şekilde, iş uygulamaya geldiğinde bu kanaat başarısız oluyor gibi görünmektedir. Üç veya dört kısa hikâyeyi bir arada anlatmak için çerçeve hikâye aracını kullanan çoğu korku filmi ya dengesiz bir başarı yakalamıştır ya da hiç başarılı olamamıştır.[4]

Peki *The House Next Door* iş yapıyor mu? Bence yapıyor. Normalde yapabileceği kadar değildir ve okur, Walter ve Colquitt Kennedy hakkında bir takım yanlış yanlış anlamlar silsilesiyle karşı karşıya kalır. Ama kitap yine de iş yapar.

"*The House Next Door* sanırım," diye yazar Bayan Siddons, "korku ve gizem türlerini veya siz bunları nasıl adlandırırsanız, sevdiğim için ortaya çıktı. En sevdiğim yazarların, en az bir ya da iki kez hayalet hikâyelerini ele aldıklarını gördüm: Henry James, Edith Wharton, Nathianiel Hawthorne, Dickens ve diğerleri... Ve eski klasik yazarlardan zevk aldığım kadar, bu türde

---

4 Ancak tabii ki her kuralın istisnaları vardır. EC Comics'in iki eski korku hikâyesi adaptasyonu, *Tales from the Crypt* ve *Vault of Horror*, büyük başarısızlık örnekleridir. Robert Bloch, İngiliz Amicus Yapım Şirketi için *The House that Dripped Blood* ve *Asylum* adlı iki tane "çerçeve-hikâye" filmi yapmıştır. Bu iki filmdeki hikâyeler, Bloch'un kendi kısa hikâyelerinden uyarlanmıştır ve ikisi de oldukça eğlencelidir. Ancak şampiyon tabii ki Michael Redgrave'in rol aldığı ve yönetmenliğini Robert Hammer, Cavalcanti, Charles Crichton ve Basil Dearden'in üstlendiği 1946 yapımı İngiliz filmi *Dead of Night*'tır.

yazan daha modern yazarların eserlerinden de zevk aldım. Shirley Jackson'ın *Perili Ev*'i, şimdiye dek okuduğum en iyi perili ev hikâyelerinden biri. Sanırım hayatım boyunca en büyük favorim M. F. K. Fisher'ın 'The Lost, Strated, Stolen' adlı o büyüleyici kısa hikâyesidir.

Tüm korku hikâyelerinin önsözleri size temin ettiği gibi, hayalet hikâyesi zamansızdır. Tüm kültür ve sınıf sınırlarını ve entelektüellik seviyelerini aşıp anında omurganızın tam altında bir yere bağlanır ve içimizde bir yerlere çömelmiş, mağara girişindeki ateşin gerisinde, karanlıkta saklanan şeylere sefil bir korku içinde bakan o şeye dokunur. Eğer bütün kediler karanlıkta gri görünüyorlarsa, basitçe, bütün insanlar onlardan korkuyor demektir.

Perili ev, korkunun belli bir bölümünün sembolü olarak bana hep doğrudan ve özel bir şekilde hitap etmiştir. Belki de bunun sebebi, bir kadın için evinin bundan çok daha fazlası olmasıdır. Orası onun için bir krallıktır, sorumluluktur, rahatlıktır ve tüm dünyasıdır. Farkında olsak da, olmasak da çoğumuz için böyledir. Evimiz bizim bir uzantımızdır, insanoğlunun hayatında duyabileceği en temel notalara cevaben çalınan bir çan gibidir. Benim sığınağım. Benim dünyam. Benim derimin ikinci katmanı. Benim. O kadar temel bir şeydir ki, yabancı bir şey tarafından ona saygısızlık edilmesi ve zarar verilmesi, ürkütücü ve iliklerinize kadar hissettiğiniz bir korku ve iğrenme hissi yaratır. Çarpık bir ev dünyadaki en yanlış şeydir ve gerçek ziyaretçisi için bu, akıl almaz derecede kötü bir durumdur.

Kötü evle ilgili yeni bir hikâye yazmaya başladım. Yalnızca, iyi bir hikâye yazıp yazamayacağımı görmek için iki yıl boyunca ağır, ciddi ve 'yazarca' yazılar yazmaktan yorulmuştum ve dar görüşlü olmaya başlamıştım, ancak yine de çalışmak istiyordum ve bir hayalet hikâyesi yazmanın eğlenceli olabileceğini düşündüm ve kafamda, hikâyeyi aşacak bir kanca veya onu ayakta tutacak

bir şey ararken evimizin hemen yanındaki ağaçlık araziyi genç bir mimar satın aldı ve modern bir ev yapmaya başladı. Eski evimizin saçakları altındaki üst katta bulunan odam, hemen yandaki arsaya bakıyordu ve ben de oturup yabani otların ve tepelerin yavaş yavaş kayboluşunu ve evin yükselişini dalgın dalgın izliyordum. Sonra bir gün, bir şeyler yazmakta olan tüm yazarların kafasında beliren o kaçınılmaz 'farz edelim ki' düşünceleri benim de aklımı kurcaladı ve böylece başladım. 'Farz edelim ki,' diye düşündüm. Cornwall'daki perili bir malikâne veya Bucks County'de yalnızca bir iki kişinin ziyaret ettiği devrim öncesi dönemden kalma perili bir çiftlik veya hatta, savaş öncesinden kalma, malakofa benzeyen cephesi, yamulmuş bacasının çevresinde, kaybettiği dünyası için acıyla uğuldayan bir plantasyon yerine, büyük bir şehrin varlıklı bir banliyösünde inşa edilmekte olan yepyeni ve modern bir ev olsaydı ne olurdu? Bir malikânenin, çiftliğin veya plantasyonun perili olmasını beklerdiniz. Ancak modern bir evin? Bu, olaya daha kötü ve çirkin bir hava vermez miydi? Bir tezatlık ve korku yaratarak hikâyeyi güçlendirmez miydi? Ben, yapabileceğini düşündüm…

Evin, tüm o güzelliğiyle insanları cezbettikten sonra, onların açıklarını ve zayıf noktalarını kullanmaya başlaması fikrine nasıl vardığımdan hâlâ emin değilim. Bana öyle geliyor ki, pragmatistlerin ve materyalistlerin hayli fazla olduğu bu günlerde geleneksel bir bina neredeyse komik olurdu. Benim hayal ettiğim banliyöde, insanlar bu tip şeylere inanmıyordu. Bu neredeyse yakışık almaz bir şeydi. Geleneksel bir hortlağa bu mahallede gülerlerdi. Peki benim yarı sofistike banliyö sakinlerimi ne etkilerdi? İlişkileri bozacak, savunma hatlarını yıkacak ve banliyö zırhlarını delecek şey ne olabilirdi? Bu, her durum için değişirdi. Her insanın, kendine has bir korku düğmesi vardır. O zaman haydi, bu düğmeyi dışarıdaki her şeyden soyutlayan ve ona basan bir ev yapalım ki, böylece banliyödeki korkuları harekete geçirebilirsiniz.

Kitabın konusu, bir daktilonun içinden bütün bir halde ve sonsuz detaylarıyla birlikte, sanki yıllardır orada keşfedilmeyi bekliyormuşçasına çıktı. *The Next House Door*'un konusu hazırdı ve tamamı bir günde yazılmıştı. O noktada, oldukça eğlenceli görünüyordu ve ben de içim rahat bir şekilde üzerinde çalışmaya başladım çünkü bunun, yazması kolay bir kitap olacağını sanmıştım. Ve bir açıdan öyleydi de çünkü bunlar benim insanlarım. Ben bu dünyada yaşıyorum. Onların içini dışını bilirim. Tabii bu karakterler çoğu durumda birer karikatürdür. Tanıdığım insanların çoğu şükür ki çok daha ilginç insanlardır ve banliyö âdetlerine bu karakterler kadar bağlı değildirler. Ancak, bir şeylere parmak basabilmem için bu karakterlerin böyle olması gerekiyordu. Ve onları karakterize etme kısmını çabucak hallettiğimi fark ettim.

Çünkü bu kitabın tüm amacı tabii ki, evin kendisi ve sahip olduğu ürkütücü ve şeytani gücü değil, inanılamayacak bir şeyle yüzleştiklerinde ve ona inanmaları gerektiğinde, mahalle, komşular, arkadaşlar ve aileler üzerinde yarattığı etkileri göstermektir. Bana göre, doğaüstünün en büyük gücü her zaman bu olmuştur. İnsanların diğer insanlarla, kendi dünyalarıyla ve bir açıdan da kendileriyle olan ilişkilerini bozup yerle bir etme gücü. Ve bu bozulma ve yok oluş, onları yalnız ve savunmasız bırakarak inanmak zorunda kaldıkları şeyden önce, içlerine bir korku yerleştirir. Çünkü inanmak her şeydir. Ve bence, ayrıcalıklar içinde, iyi bir eğitim almış ve sözde lüks hayatın tuzakları arasında yaşayan ve vizyon açlığı çeken modern düşünce yapısının tüm o akılcı ve pragmatik özelliklerini taşıyan modern bir kadın veya adamın, kendilerine tamamen yabancı olan ve doğal güçlere bağlı bir kötülük ve korkuyla yüzleşmeye zorlanması çok daha kötüdür. O adam, böyle bir şeyle ilgili ne bilir ki, onunla ne alakası vardır? Tarif edilemeyen ve inanılamayan şeylerin, ikinci bir evi almakla, vergi korumasıyla, çocukları özel okula göndermekle, her sebzeli yahninin

yanında domuz ezmesi yemekle ve her garajda bir BMW olmasıyla ne ilgisi olabilir ki? İlkel bir adam mezardan kalkan bir ölüyü gördüğünde ulumaya başlayıp komşusuna eliyle işaret ettiğinde, komşusu da onunla beraber uluyabilir. Açık havadaki jakuzisinin yanında bir hortlakla karşılaşan bir Fox Run Chase sakini, ertesi gün, eğer derdi illa da bunanla ilgili gevezelik etmekse, bir tenis kortunda, Nike kıyafetleri içinde, korkudan taş kesmiş bir şekilde bulunabilir. Ve orada tek başına, korku tarafından her yerden sürgün edilmiş bir şekilde durur. Bu da durumun vahametini ikiye katlar ve ben de bunun iyi bir hikâye olabileceğini düşündüm.

Hâlâ da öyle olduğunu düşünüyorum. Bence iyi dayanıyor... Ancak şimdilerde kitabı sükûnet içinde okuyabiliyorum. Ve kitabın yarısını biraz geçtikten sonra, yazının eğlenceli olmaktan uzaklaştığını ve takıntılıymışçasına baskıcı bir hale geldiğini fark ettim. Hiç de eğlenceli olmayan, çok büyük ve berbat bir şeyin içinde olduğumu fark ettim. İnsanlara zarar veriyor ve onları yok ediyordum veya zarar görmelerine veya yok olmalarına izin veriyordum. İkisi de aynı şey zaten. İçimde hâlâ, HER ŞEYİN BİR ANLAMI OLMALI, diye direten bir parça Püriten etiği veya kısık gözlü Kalvinistik ahlakı kalıntısı var. Sebepsiz olan hiçbir şeyi sevmiyorum. Kötülüğün cezasız kalmaması gerekir; her ne kadar cezasız kaldığını bilsem de, hem de her gün. Sonuç olarak Kötü Şey'in cezalandırılacağı bir hesaplaşma günü olmalı ve hâlâ, bunun bir avantaj mı yoksa bir zayıflık mı olduğunu bilmiyorum. Kurnazlığa kesinlikle uygun değildir, ancak ben de kendimi 'akıllı' bir yazar olarak görmüyorum. Böylece, *The Next House Door* benim için çok ciddi bir iş haline geldi. O çok sevdiğim Colquitt ve Walter Kennedy çiftinin kitabın sonunda yok ettikleri ev tarafından yok edileceklerini biliyordum, ancak onların da aslında bunu bildiği gerçeği, içinde çok büyük bir cesaret barındırır ve ne olursa olsun düşündükleri şeyi yaparlar. Kaçmadıkları için ger-

çekten mutluydum. Böylesine büyük ve korkunç bir durumda kalsaydım ve bu kadar seçeneğim olsaydı, umuyorum ki ben de aynı şerefi ve cesareti gösterebilirdim. Onlardan, kendi kontrolüm dışındalarmış gibi bahsediyorum çünkü öyleymiş gibi hissediyorum ve kitabın çoğunda da bunu hissettim. Ortaya çıkacak sonucun kaçınılmaz bir tarafı var. Bu, benim için kitabın ilk sayfasından itibaren böyleydi. Öyle oldu çünkü o zamanda, o yerde, o insanlara öyle olurdu. Bu benim için tatmin edici bir duygu ve her kitabım için böyle hissetmedim. Ve bu yüzden de, başarılı olduğunu hissediyorum...

En basitinden, hayal edilemez derecede korkunç bir şeyle, son derece sıradan bir şeyin yan yana oluşuna bağlı olan bir korku hikâyesi olarak başarılı olduğunu düşünüyorum... Henry James'in o muazzam 'gün ışığında dehşet' sendromu. *Rosemary'nin Bebeği* özellikle bu aracın tartışmasız ustasıdır ve benim de ulaşmak istediğim şey o kaliteydi. Ayrıca, tüm karakterlerin, yazmamın üstünden bu kadar zaman geçmesin ve kitabı tekrar tekrar okumama rağmen hâlâ benim için son derece sempatik insanlar olduğu gerçeği de iyi hissettiriyor. Onların başına gelen şeyleri sayfalara döken ben olduğum için, onların yaşadığı şeyleri çok önemsiyordum ve hâlâ da onları önemsiyorum.

Belki de, tamamen modern bir korku hikâyesi olarak da başarılı olmuş olabilir. Belki de bu, geleceğe yansıyacak bir dalgadır. Bu yeni ve cesur dünyada sizi korkutacak şey evinizde gece duyduğunuz bir tıkırtı olmaz, evin kendisi olur. Kullandığınız eşyaların, yaşamınızın temel taşlarının korkunç ve garip bir hale dönüştüğü bir dünyada başvuracağımız tek şey muhtemelen, içimizde, çok derinlerde bulabileceğimiz, doğuştan gelen ahlaklılıktır. Bir bakıma, bunun kötü bir şey olduğunu düşünmüyorum."

* * *

Siddons'ın, kendi çalışmasıyla ilgili analizinde göze çarpan cümle (en azından benim gözüme çarpıyor) şudur: "Onların da aslında bunu bildiği gerçeği," diyor, "içinde çok büyük bir cesaret barındırır ve ne olursa olsun düşündükleri şeyi yaparlar...". Bunun Güney'e özgü bir duygu olduğunu düşünebiliriz ve ne kadar hanımefendi olursa olsun, Anne Rivers Siddons gotik yazarların Güney geleneklerine sıkıca bağlıdır.

Bize, savaş öncesine ait plantasyonu bir kenara attığını söylüyor ve öyle de yaptı, ancak daha geniş bir açıdan bakıldığında *The House Next Door*, birbirinden tamamen ayrı, fakat bir o kadar da birbirine benzeyen William Faulkner, Harry Crews ve Flannery O'Connor (savaş sonrası dönemin muhtemelen en iyi kısa hikâye yazarı) gibi yazarların, kendisinden önce içinde yaşadıkları o ürkütücü ve harabeye dönmüş plantasyonla büyük ölçüde aynıdır. Bu ev, William Bradford gibi gerçekten berbat bir yazarın bile, arada bir bir odasını kiraladığı bir yerdir.

Eğer Güneyli deneyimini işlenmemiş bir toprak olarak görürsek, o zaman bu Güneyli deneyimini derinden hisseden her yazarın, ne kadar iyi ya da kötü olduğu fark etmeksizin, o toprağa birer tohum dikip onu büyütmüş olabileceğini söyleyebiliriz. Örnek olarak ben, Thomas Cullinan'ın *The Beguiled* (yönetmenliğini Don Siegel'ın yaptığı, başarılı bir Clint Eastwood filmine uyarlanmıştır) romanını öneririm. Bu, bir arkadaşımın deyimiyle "bayağı iyi yazılmış" bir romandır; yani özel bir numarası yoktur. Bir Saul Bellow, Berbard Malamud yoktur, ancak en azından, dengeli bir düzyazı ile berbat, ançüezli bir pizza arasındaki farkı bilemeyecek olan Harold Robbins ve Sidney Sheldon gibi insanlarla aynı dümenin başında da değildir. Eğer Cullinan, daha geleneksel bir roman yazmayı tercih etseydi, yaptığı iş kimsenin aklında kalmazdı. Onun yerine, Sherman'ın deniz çıkartmalarından birinde geride bırakılan, harabeye dönmüş bir kız okulunda yaşayan şefkat me-

leklerine önce bacaklarını, sonra da tüm hayatını kaybeden bir içsavaş askerine dair inanılmaz gotik bir hikâye yazmıştır. Burası, o işlenmemiş toprakta Cullinan'ın payına düşen alandır ve her zaman, inanılmaz derecede verimlidir. Güneyin dışında, böyle bir fikrin, bir kanarya otundan daha fazla büyümeyeceği düşünülebilir. Ancak bu toprakta bu fikir, etkileyici ve çılgınca güzellikteki bir sarmaşığa dönüşür. Okur, genç kızlar için yapılmış olan, o terk edilmiş okulda olanların korkusuyla büyülenir.

Öte yandan William Faulkner, yalnızca bir iki tohum serpiştirmekten çok daha fazlasını yapıp kocaman bir bahçe kurmuştur ve gotik formu tam anlamıyla keşfettiği 1930 yılından sonra elini attığı her şey büyüyüp serpilmiştir. Faulkner'ın Güneyli gotik eserlerinin özü bence, *Tapınak* adlı romanında, Popeye'ın darağacının üzerinde durması ve asılmak üzere olmasıdır. Saçlarını bu önemli gün için düzgünce taramıştır, ancak şimdi halat boynuna geçmiş ve elleri arkasından bağlanmışken, saçları düz ve cansız bir şekilde yüzüne dökülmüştür. Saçlarını geriye atabilmek için kafasını sallamaya başlar. "Ben saçını düzeltirim," der cellat ve darağacının kapağını açan tetiği çeker. Saçları hâlâ yüzüne dökülmüş olan Popeye sahneden iner. Tüm kalbimle inanıyorum ki, Mason-Dixon sınırının kuzeyinde büyümüş hiç kimse böyle bir sahneyi düşünemez. Düşünse bile bu kadar doğru bir şekilde yazamazdı. Aynısı, Flannery O'Connor'ın *Revelation* adlı kısa romanının açılışındaki uzun, dehşet verici ve şiddetli hasta bekleme salonu sahnesi için de geçerlidir. Güneyli hayal gücünün dışında böyle bir hasta bekleme salonu yoktur. Aman Tanrım, o nasıl bir grup!

Demek istediğim, Güneyli hayal gücünün korkutucu derecede verimli ve üretken bir yanı vardır ve bu da, özellikle gotik kanala aktarıldığında ortaya çıkar.

Siddons'ın romanındaki "Kötü Yer"e taşınan ilk aile olan Harralsonların durumu açıkça, yazarın kendi Güneyli gotik ha-

yal gücünü devreye nasıl soktuğunun göstergesidir. Genç eş Chi-Omega Junior Ligi kızı Pie Harralson, "güneyin yabani kesiminden" gelen, iri yarı ve kolerik bir adam olan babasına karşı sağlıklı olmayan türden bir sempati beslemektedir. Pie, kocası Buddy'nin, babasıyla birlikte, kendisinin tamamladığı üçgenin alt kenarlarını oluşturduğunun farkındaymış gibi görünmektedir. Evse babasıyla arasındaki sevgi-nefret-sevgi ilişkisindeki bir başka piyondur ("Babasıyla olan şu garip ilişkisi," der bir karakter, kibirli bir şekilde). Colquitt ve Walter'la olan ilk konuşmasının sonlarına doğru Pie, neşeli bir şekilde şöyle der: "Ah, babacığım bu evden nefret edecek! Ah, kan beynine sıçrayacak!"

Bu sırada Buddy, çalışmakta olduğu hukuk bürosuna yeni gelen Lucas Abbott'ın kanatları altına girmiştir. Abbott Kuzeylidir ve laf arasında, onun New York'tan bir skandal sonucunda ayrıldığını duyarız: "... bir hukuk danışmanıyla ilgili bir şey."

Siddons'ın dediği gibi, insanların en derin zayıflıklarını onlara karşı kullanan yandaki ev, bu olayların hepsini düzenli ve korkunç bir şekilde tetikler. Yeni ev partisinin sonlarına doğru Pie çığlıklar atmaya başlar. Konuklar, ona ne olduğunu anlamak için hemen yanına koşarlar. Sonra, Buddy Harralson ve Lucas Abbott'ı, paltoların bırakıldığı yatak odasında, çıplak bir halde sarılmış olarak bulurlar. Onları ilk bulan Pie'ın babacığıdır ve kızı Punkin Pie durmadan çığlıklar atarken o da yerde kalp krizi geçirmektedir.

Eğer bu bir Güneyli gotikliği değilse nedir?

Bu sahnedeki korkunun temeli (bir sebepten ötürü bana, *Rebecca* romanındaki isimsiz anlatıcının, Maxim'in korkunç ilk karısı tarafından giyilen bir kostümle merdivenlerden süzülerek partiyi bir anda dondurduğu sahneyi hatırlatır) sosyal kurallara birazcık bile uyulmaması ve bu kuralların yüzümüzde patlamasıdır. Siddons bu dinamiti mükemmel bir şekilde patlatır. Bu, her şeyin, olabilecek en yanlış şekilde gerçekleştiği bir durumdur. Bir iki saniye içinde hayatlar ve kariyerler yerle bir olmuştur.

Korku yazarının psikolojisini analiz etmemize gerek yok. Birine gidip de, "Neden bu kadar tuhafsın?" veya "Annen sana hamileyken iki başlı bir köpek tarafından mı korkutulmuş?" diye sormaktan daha sıkıcı veya sinir bozucu bir şey olamaz. Ben de burada bunu yapacak değilim, ancak *The House Next Door*'un yarattığı etkinin büyük bir kısmının, yazarın sosyal sınırları çok iyi kavramasından kaynaklandığını söyleyeceğim. Her korku hikâyesi yazarının toplumsal, ahlaki veya psikolojik olarak kabul edilebilen şeyler ülkesinin sınırlarının nerede olduğuna ve tabunun o büyük, beyaz alanının nerede başladığına dair berrak, belki de hastalıklı bir şekilde fazla gelişmiş, bir algısı vardır. Siddons, toplumsal olarak kabul edilebilen şeylerle, toplumsal kâbuslar arasındaki çizgiyi herkesten daha iyi çizebilmektedir (gerçi akıllara yine Daphne Du Maurier geliyor.) ve bahse varım ki, dirseklerini masaya koyarak yemek yememesi, bir vestiyer odasında garip bir sevişmeye girişmemesi gerektiği ona daha çok küçük yaşlarda öğretilmiştir.

Dönüp dolaşıp tıpkı, güneyle ilgili yazdığı *Kırık Kalpler Oteli* adlı, eski ve doğaüstü olmayan romanında olduğu gibi sosyal kurallara gelir ve en mantıklı ve sembolik açıdan *The House Next Door*, toplumsal ahlak kurallarına ve "âcizane bir şekilde zengin olan banliyö" âdetleriyle ilgili komik ve korkunç bir sosyolojik bir ilmi eser olarak okunabilir. Ancak bunun altında, Güneyli gotikliğinin kalbi atar. Colquitt bize, Anita Sheehan'ın sonunda ve geri dönülemez şekilde aklını yitirdiği gün neler gördüğünü, en iyi arkadaşına anlatmayı yüreğinin kaldırmadığını söyler ama bize tüm canlı ve şok edici detaylarıyla anlatır. Korkmuş olsun ya da olmasın, Colquitt her şeyi görmüştür. Kendisi, romanın başlarında bir "Yeni Güney/Eski Güney" kıyaslaması yapar ve roman da, başlı başına bir başka kıyaslamadır. Yüzeye bakıldığında, "sahip olmak zorunda olunan, tütün rengi Mercedes'i", Ocho Rios'da

yapılan tatilleri, Rinaldi'de içilen, üzerine taze dereotu serpilmiş Bloody Maryleri görürüz. Ancak tüm bunların altında, bu kitabının kalbinin güçlü bir şekilde atmasını sağlayan Eski Güney vardır; Güneyli gotiklik. Tüm bunların altında, *The House Next Door*, Atlanta'nın lüks bir banliyösünde falan geçmez; Flannery O'Connor'ın, haritasını mükemmel bir şekilde çıkardığı o sevimsiz ülkede geçer. Colquitt Kennedy'nin yüzünü iyice kazıdığınızda altından, O'Connor'ın, domuz ağılının içinde durmuş, bir vahiy gelmesini bekleyen Bayan Turpin karakteri çıkar.

Eğer bu kitapta herhangi bir sorun varsa, o da bizim, Walter, Corquitt ve kitabın üçüncü büyük karakteri Virginia Guthrie'ye yönelik algımızdan kaynaklanmaktadır. Bu karakterlerle ilgili duygularımız tam olarak sempatik değildir ve öyle olması gerekmese de, okur, Siddons'ın bu karakterleri söylediği gibi neden sevdiğini anlamakta güçlük çekebilir. Kitabın büyük bir bölümünde Colquitt'in kendisi özellikle sevimsizdir. Kibirli, sınıf bilinçli, para bilinçli, cinsel olarak ukala ve belli belirsiz bir şekilde teşhircidir. "Hayatlarımızın ve varlığımızın tıkırında olmasını severiz," diye anlatır okura, sinir bozucu bir rahatlıkla. "Kaos, şiddet, düzensizlik, akılsızlık gibi şeyler bizi üzer. Tam olarak bizi korkuttuğu söylenemez çünkü bunların hepsinin farkındayız. Haberleri izliyoruz, nispeten liberal siyasi görüşlerimizde aktifiz. Kendimize bir kabuk oluşturduğumuzun farkındayız, ancak bunu yapabilmek için çok uğraştık ve bunu yapmayı biz seçtik. Şüphesiz ki bunu yapmaya hakkımız var."

Doğruyu söylemek gerekirse, bunların bir kısmı bizi, Colquitt ve Walter'ın yandaki evde yaşanacak doğaüstü olaylar sonucunda geçirecekleri değişime hazırlamak içindir. O lanet olasıca ev, Bob Dylan'ın her şeyi eve getirmek olarak tanımladığı şeyi yapmaktadır. Şüphesiz ki Siddons bize, Kennedylerin yeni bir sosyal bilinç platformuna ulaştıklarını anlatmak istemektedir; Sheehanların

olduğu bölümden sonra Colquitt kocasına şöyle der: "Biliyorsun Walter, hiçbir zaman kafamızı dışarı uzatmadık. Kendimizi veya gerçekten değerli bulduğumuz şeyleri riske atmadık. Hayatın bize sunduğu en güzel şeyleri aldık ve karşılığında hiçbir şey vermedik." Eğer durum buysa, Siddons başarılı olmuş demektir. Kennedyler, borçlarının karşılığını hayatlarıyla öderler. Bu romanın sorunu, okurun, ödenen karşılığın müstahak olduğunu düşünme eğiliminde olması olabilir.

Siddons'ın, Kennedylerin artmakta olan sosyal bilincinin ne anlama geldiğiyle ilgili kişisel görüşleri, benim istediğimden daha bulanıktır. Eğer bu bir zaferse, pahalıya mal olmuş bir zaferdir çünkü dünyaları, tüm dünyayı yandaki *eve* karşı uyarmak zorunda olduklarına olan inançları tarafından alt üst edilmiştir. Ancak bu inançları onlara, kayda değer bir parça iç huzuru verir ama kitaptaki sürpriz bize, onların bu zaferinin, kesinlikle boş olduğuna işaret ediyormuş gibi görünür.

Colquitt bahçeye çıkarken sıradan bir güneş şapkası yerine Meksika tipi bir güneş şapkası takar. Yaptığı işten haklı bir gurur duymaktadır, ancak okur, onun dış görünüşüyle ilgili bariz özgüveninden birazcık rahatsız olabilir: "İstediğim şeye sahibim ve çok genç adamların dalkavukluklarına ihtiyacım yok, ancak alçakgönüllülükle itiraf ediyorum ki, ajansımda bunu teklif eden birkaç kişi oldu." Onun, dar kotlarla iyi göründüğünü biliyoruz. Colquitt'in kendisi de bunu belirtiyor. Eğer bu kitap bir veya iki yıl daha sonra yazılsaydı, Colquitt, Calvin Klein pantolonlarının kendisine çok yakıştığını söylüyor olurdu diye düşünürüz. Bunların hepsi, Colquitt'in herkesin kolay kolay isteyebileceği türden bir karakter olmadığı anlamını taşır ve karakterindeki bu tiklerin, kitabın istikrarlı ve gittikçe dibe inerek felakete uzanan hunisini ayakta tutmaya destek mi yoksa köstek mi olduğu, okurun kendisinin karar vermesi gereken bir şeydir.

Kitabın eşit derecede problemli olan başka bir özelliği de diyaloglardır. Bir noktada Colquitt, mahalleye yeni gelen Anita Sheehan'ı kucaklayarak ona, "Mahalleye tekrar hoş geldin, Anita Sheehan. Çünkü sen bambaşka ve benim çok sevdiğim bir kadınsın ve umuyorum ki burada çok ama çok mutlu olacaksın." Buradaki duyguyu tartışmıyorum. Ben sadece, insanların, Güney kesimindekilerin bile, gerçekten böyle konuşup konuşmadıklarını merak ediyorum.

Şöyle söyleyelim; *The House Next Door* romanının en büyük sorunu, karakter gelişiminin çok bulanık olmasıdır. Bundan daha ufak bir problem ise, romanın ilerleyişidir. Bu, anlatım yeterli ve betimlemeler de tuhaf bir şekilde güzel olduğu için diyaloglarda ortaya çıkar. Ancak gotik bir iş olarak, kitap takdire şayan bir başarı elde etmiştir.

Bana göre, Güneyli bir gotik roman olmasının yanında, Anne Rivers Siddons'ın *The House Next Door* romanı, karakterizasyon veya ilerleyiş açısından ne kadar eksik olursa olsun, çok daha önemli bir noktada başarı gösterir. Bu roman, Irving Malin'in, "yeni Amerikan gotiği" dediği şeyin ilk örneğidir. Bu anlamda, Straub'un *Hayalet Hikâyesi* de öyledir, ancak Straub tuttuğu balıklarının cinsinin daha çok farkındaymış gibi görünmektedir (bunun en açık örneği ise, Narcissus mitini ve ölümcül aynayı ürkütücü bir şekilde kullanmasıdır).

John G. Park, Malin'in yeni Amerikan gotiği fikrini, *Critique: Studies in Modern Fiction*'da yazdığı bir makalede ele almıştır.[5] Park'ın makalesi, Shirley Jackson'ın *The Sundial* adlı romanıyla ilgilidir, ancak bu kitapla ilgili söyledikleri, benim de bazı hikâyelerim dahil olmak üzere, Amerikan korku ve hayalet hikâyelerinin tamamı için geçerlidir. İşte, Park'ın makalesindeki

5 Makalenin adı: "Sonu Beklerken: Shirley Jackson'ın Güneş Saati" (Waiting for the End: Shirley Jackson's The Sundial), John G. Park, Critique, Sayı 19, No. 3, 1978.

açıklamasına göre, Malin'in modern gotiği ortaya çıkarmak için "gereken malzemeler" listesi:

Birincisi; küçük evren, evrensel güçlerin çarpıştığı bir alan olarak görev yapar. Siddons'ın kitabında bu görevi, yandaki ev üstlenir.

İkincisi; gotik ev, bir sıkıyönetim, tutukluluk veya "hapsedici narsisizm" imajı görevi görür. Park ve Malin'in narsisizmden kasıtları, bir kişinin problemleri konusunda aşırı takıntılı olması, dışa dönmek yerine içe dönmesidir. Yeni Amerikan gotiği, kapalı bir karakter döngüsü sunar ve psikolojik açıdan acınası bir yanılım olarak tanımlanabilecek bu ortamda, çevrede bulunan şeyler, karakterin *The Sundial* romanında olduğu gibi kendi içe dönüklüğünü taklit edebilir.[6]

Bu, gotiğin amacında meydana gelen heyecan verici, hatta temel bir değişimdir. Bir zamanlar Kötü Yer, eleştirmenler tarafından, rahmin bir sembolü olarak görülüyordu (cinsel korkularla ilgili konuşmayı güvenli hale getirmesi muhtemel bir cinsel sembol). Park ve Malin, Shirley Jackson'ın *Tepedeki Ev*'i yayımlamasını takip eden yirmi yıl içinde ortaya çıkan yeni Amerikan gotiğinin, cinsel ilgi alanları ve cinsel korkuları değil, insanın kendisiyle ilgilenmesini ve kendisinden korkmasını sembolize ettiğini öne sürer ve eğer biri size, geçtiğimiz beş yıl içinde korku filmlerinin ve hikâyelerinin popülaritesinde neden böyle bir patlama olduğunu sorarsa, soruyu soran kişiye, korku filmlerinin yetmişlerde ve seksenlerin başındaki yükselişiyle, Rolfing masajının, ilkel çığlık atma tedavisinin ve jakuzinin yükselişiyle hemen hemen aynı zamanda gerçekleştiğini ve *The Exorcist*'ten tutun da, *They Came*

6 Veya Güneş Saati'ni büyük ölçüde aklımda bulundurarak yazdığım *Cinnet* romanında. *Cinnet*'te karakterler, gelebilecek herhangi bir yardımdan kilometrelerce uzaktaki bir otelde, yoğun kar sebebiyle mahsur kalmışlardır. Dünyaları küçülmüş ve içe dönmüştür; Overlook Oteli, evrensel güçlerin çarpıştığı bir küçük evrene dönüşür ve içerideki atmosfer, dışarıdaki havayı taklit etmektedir. Stanley Kubrick'in film uyarlamasını eleştiren eleştirmenler, Kubrick'in bilinçli veya bilinçsiz şekilde vurgulamayı tercih ettiği bu elementleri gayet iyi hatırlayacaklardır.

From Within filmine kadar, en popüler korku filmi örneklerinin çoğunun, yeni Amerikan gotiğinin sağlam birer örneği olduğunu ve bu türün içinde sembolik bir rahim değil, sembolik bir ayna bulunduğunu belirtebilirsiniz.

Bunların hepsi size, bir sürü akademik saçmalık gibi gelebilir ama gerçekten değildir. Korku hikâyesinin amacı yalnızca tabu olan bölgeleri keşfetmek değil, alternatiflerin neler olabileceğine dair abartılı görüntüleri önümüze sererek, statükoyla ilgili beslediğimiz iyi hisleri teyit etmektir. En korkunç kâbuslar gibi, iyi bir iyi bir korku gösterisi, statükoyu alt üst ederek işini yapar genelde. Mr. Hyde'la ilgili bizi en çok korkutan şey, muhtemelen, o kadar zaman boyunca Dr. Jekyll'ın bir parçası olmasıdır. Ve kendincilikle bu kadar kendinden geçmiş bir Amerikan toplumunda, korku türünün bize, hiç hoşlanmadığımız bir yansımayı göstermesine daha da fazla yönelmesi şaşırtıcı olmamalıdır. Bu yansıma, bizim yansımamızdır.

The House Next Door'a baktığımızda, tarot destesindeki Hayalet kartını bir kenara koyabiliriz. Harralsonların, Sheehanların ve Greenelerin oturduğu o evde "yalnızca" hayaletler yoktur. Bu duruma en çok uyan kart, narsisizmden bahsederken her zaman karşımıza çıkan karttır: Kurtadam kartı. Daha geleneksel kurtadam hikâyeleri, hemen hemen her zaman, kasten veya değil, Narcissus'un klasik hikâyesini taklit eder; Lon Chaney Jr. versiyonunda bir canavardan Larry Talbot'a dönüşürken, Chaney'nin o meşhur su birikintisi yüzeyinde kendini inceleyip durduğunu görürüz. Aynı durumu, *The Incredible Hulk (Yeşil Dev Hulk)* adlı televizyon filminde, Hulk'un David Banner'a dönüştüğü durumlarda da görürüz. Hammer yapımı *Curse of the Werewolf* filmindeyse bu sahne yine tekrarlanır fakat tek farkı, bu sefer kendi değişimini gözlemleyen kişinin Oliver Reed olmasıdır. Yandaki evdeki gerçek *problem*, insanları, en tiksindikleri şeye dönüştür-

mesidir. Yandaki evin en büyük *sırrı* ise, oranın kurtadamlar için bir soyunma kabini olmasıdır.

"Yeni Amerikan gotiğinin neredeyse tüm karakterleri narsisizmle bağlantılıdır," diye özetler Park, "o veya bu şekilde, kendi kaygılarını gerçeğe yansıtmaya çalışan zayıf yaratıklardır." Bunun, Colquitt Kennedy'i çok güzel bir şekilde özetlediğini düşünüyorum ve Shirley Jackson'ın *Tepedeki Ev* romanının baş karakteri olan Eleanor'u da öyle ve Eleanor Vance'in, bu yeni Amerikan gotik geleneğinden çıkan en iyi karakter olduğu da şüphesizdir.

"Bayan Jackson'a bir hayalet hikâyesi yazma ilhamı," diye yazar Lenemaja Friedman, Jackson'ın işlerini ele aldığı çalışmasında. Binayı incelemek ve Psişik Araştırmalar Topluluğu'na, orada gördükleri ve duydukları şeylerle ilgili izlenimlerini kayıt altına aldıkları tezi sunmak için, perili bir ev kiralayan, XIX. yüzyıl psişik araştırmacılarından oluşan grupla ilgili bir kitap okuduğu sırada gelmiştir. Kendisinin hatırladığı kadarıyla: 'İnanılmaz bilimsel bir şey yaptıklarını ve bir sürü şeyi kanıtladıklarını sanıyorlardı ve yine de, yazdıkları o yavan raporlardan çıkan hikâye, bir perili ev hikâyesi değil, farklı amaçlara ve geçmişlere sahip, hevesli, bence yanlış yönlendirilmiş ve kararlılığı şüphe götürmeyen birkaç insanla ilgili bir hikâyeydi.' Bu hikâye onu o kadar heyecanlandırmıştı ki, kendi perili evini yaratmak ve kendi insanlarına bu evi inceletmek için sabırsızlanıyordu.

"Onun söylediğine göre, bundan kısa bir süre sonra, New York'a yaptığı bir gezi sırasında, 125. Cadde istasyonunda kocaman bir ev görmüştü. Bu, o kadar korkunç ve kasvetli görünen bir evdi ki Jackson uzun süre boyunca bu evle ilgili kâbuslar görmüştü. Merakına cevaben, New Yorklu bir arkadaşı bir araştırma yapmış ve evin sağlam dış görünüşünün yalnızca bir kabuktan ibaret olduğunu ve bir yangının, içerideki her şeyi yok ettiğini

öğrenmişti. Bu sırada Jackson da, perili gibi görünen evlerin fotoğraflarını bulmak için gazete, dergi ve kitapları karıştırıyordu ve sonunda, dergilerden birinde tam da düşündüğü gibi bir evin fotoğrafına rastladı. Bu ev, New York'ta gördüğü o korkunç eve çok benziyordu: '... aynı hastalıklı ve çürümüş havaya sahipti ve bir hayaletin yerleşmesine müsait bir ev varsa, o da kesinlikle bu evdi.' Fotoğraf, evin California'da bir kasabada olduğunu belirtiyordu. Sonuç olarak, California'da yaşayan annesinin bu evle ilgili bilgi toplayabileceğini umarak bir mektup yazdı ve yardım istedi. Aslında annesi, evi yalnızca bilmekle kalmamış, bu evi inşa eden kişinin, Bayan Jackson'ın büyük büyük dedesi olduğuna dair şaşırtıcı bir bilgiyi de paylaşmıştı."[7]

Heh heh heh, Mezar Bekçisinin de dediği gibi.

En basit şekilde, *Tepedeki Ev*, Bayan Jackson'ın okuduğu psişik topluluk araştırmacılarının hikâye planını takip eder. Bu, son derece kötü bir nam salmış olan bir evde toplanan dört hayalet avcısının hikâyesidir. Kitap, onların o evde yaşadıkları maceraları anlatır ve korkunç, esrarengiz bir doruk noktasıyla sona erer. Hayalet avcıları olan Eleanor, Theo ve Luke, hobisi ruhani fenomenleri araştırmak olan Dr. Montague isimli bir adamın nezaretinde bir araya gelir. Genç ve bilge bir tip olan Luke (Robert Wise'ın duyarlı film uyarlamasında, Russ Tamblyn'in hafızalara kazınan performansıyla canlandırılmıştır), evin sahibi olan teyzesini temsilen oradadır. Yani tüm bu olay onun için bir eğlencedir... En azından başlangıçta.

Eleanor ve Theo'nun oraya davet edilmelerinin iki sebebi vardır. Montague, birçok psişik topluluğa ait yedek dosyaları

7 *From Shirley Jakson*, Lenemaja Friedman tarafından yazılmıştır (Twagne Yayınevi, 1975). Bayan Friedman, kitabın nasıl ortaya çıktığıyla ilgili, doğrudan Shirley Jackson'ın düşüncelerinden alıntı yapar; Bayan Jackson'ın düşünceleri, "Experience and Fiction" adlı bir makalede yayımlanmıştır.

incelemiş ve geçmişte “anormal” olaylar yaşamış olan bir sürü insana davetiye göndermiştir. Davetiyeler, tabii ki, insanların, o yazı Montague ile birlikte Tepedeki Ev'de geçirmekten keyif alabileceğini ifade etmektedir. Davete, yalnızca Eleanor ve Theo yanıt vermiştir ve ikisinin de kendilerince nedenleri vardır. Zener kartlarıyla ilgili hayli ikna edici bir yeteneği olan Theo, sevgilisiyle sorunlar yaşamaktadır (filmde Theo, Claire Bloom tarafından canlandırılır ve Eleanor'a ilgi duyan bir lezbiyen olarak tasvir edilir. Jackson'ın romanındaysa Theo'nun cinsel tercihlerinin yüzde yüz heteroseksüel olmayabileceğine dair net bir ima vardır).

Ancak romanın esas ilgilendiği kişi, küçük bir kızken evinin tepesine taşlar yağmış olan Eleanor'dur ve *Tepedeki Ev* romanını, harikulade doğaüstü romanlar seviyesine çıkaran şey de Eleanor karakteri ve Shirley Jackson'ın onu tasvir etme şeklidir. Gerçekten de, bu romanın ve James'in *Yürek Burgusu* romanının, son yüz yıl içerisinde doğaüstü alanda çıkmış en iyi iki roman olduğunu düşünüyorum (ancak iki uzun hikâyeyi de bunlara ekleyebiliriz: Machen'in *The Great God Pan* hikâyesi ve Lovecraft'ın *At the Mountains of Madness* hikâyesi).

“Yeni Amerikan gotiğinin neredeyse tüm karakterleri narsisizmle bağlantılıdır. O veya bu şekilde, kendi kaygılarını gerçeğe yansıtmaya çalışan zayıf yaratıklardır.”

Bu ayakkabıyı Eleanor'a denettiğimizde ayağına tam olduğunu görürüz. Kendisiyle ilgili takıntı boyutunda endişeleri vardır ve Tepedeki Ev'de, kendi bozulmuş suratını yansıtan kocaman ve korkunç bir ayna bulur. O, yetiştirilme tarzı ve aile yaşantısı sebebiyle gelişimi ciddi şekilde engellenmiş bir kadındır. Onun zihnine girdiğimizde (ilk ve son bölümler hariç, hemen hemen sürekli olarak yaptığımız gibi), o Doğu'ya özgü ayak bağlama geleneğine benzer bir şeyi anımsadığımızı fark ederiz. Ancak bağlanan Eleanor'un ayakları değildir; onun beyninin, herhangi bir

şekilde bağımsız bir hayat yaşama becerisinin şekillenmesi gereken kısmıdır.

"Eleanor'un karakterizasyonunun, Bayan Jackson'ın çıkardığı tüm işler içindeki en iyi karakterizasyon olduğu doğrudur," diye yazar Lenemaja Friedman. "Onu geçebilen tek karakterizasyon, daha sonra yazdığı *We Have Always Lived in the Castle* romanındaki Merricat karakteridir. Eleanor'un karakterinin birçok farklı yüzü vardır; cömerttir ve kendinden bir şeyler vermeye her zaman hazırdır. Aynı zamanda, Theo'nun bencilliğine içerlemekte ve duvardaki işareti bulduklarında, Theo'yu hilekârlıkla suçlamaya hazır bir tavır sergilemektedir. Yıllar boyunca Eleanor, öfke ve nefretle dolmuştur. Zaman içinde annesinden ve daha sonra da, kendisinin daha uysal ve pasif doğasından faydalanmaya çalışan kardeşi ve eniştesinden nefret etmiştir. Annesinin ölümünden duyduğu suçluluğun üstesinden gelmeye çalışmaktadır.

"İnsan onu çok iyi tanısa bile, o her zaman gizemini korur. Gizem, Eleanor'un kararsızlığının, tahmin etmesi son derece güç olan düşünsel ve duygusal değişimlerinin bir sonucudur. Özgüvensizdir ve bu sebeple, diğerleriyle ve evle kurduğu ilişkilerde oldukça dengesiz davranmaktadır. Ruhların dayanılmaz gücünü hissetmekte ve sonunda onlara boyun eğme arzusu duymaktadır. Tepedeki Ev'i terk etmemeye karar verdiğinde, onun çıldırmaya başladığını düşünmek gerekir."[8]

Tepedeki Ev, evrensel güçlerin çarpıştığı bir küçük evrendir ve *Güneş Saati* adlı yazısında (*Tepedeki Ev*'den bir yıl önce, 1958'de yayımlanmıştır) John G. Park, "yolculuk, kaçma girişimi, bir kurtulma girişimi, boğucu otoriterlik..." gibi şeylerden bahseder.

Bu, aslında, Eleanor'un kendi yolculuğunun başladığı yerdir ve bu yolculuğun başlama amacıdır. Eleanor utangaç, içine

8 Friedman, *Shirley Jackson*, s. 133.

kapanık ve uysal biridir. Annesi ölmüştür ve Eleanor kendini, ihmalkârlıktan, hatta belki de cinayetten suçlu bulmuştur. Annesinin ölümünden sonra, evlenmiş olan kız kardeşinin tesiri altında fazlaca kalmıştır ve kitabın başlarında, Eleanor'un Tepedeki Ev'e gitmesine izin verilip verilmeyeceğiyle ilgili tatsız bir tartışma yaşanır. Ve otuz iki yaşındaki Eleanor, âdet yerini bulsun diye kardeşinden iki yaş büyük oluşunu öne sürer.

Alınmasına yardım ettiği arabayı çalarak evden çıkmayı başarır. Hapisten kaçış başlamıştır, Eleanor'un kaçma girişimi, Park'ın "boğucu otoriterlik" olarak adlandırdığı şeydir. Bu yolculuk, onu Tepedeki Ev'e götürecektir ve Eleanor'un kendisinin de düşündüğü gibi (hikâye ilerledikçe büyümekte olan, hararetli bir gerginlikle) "yolculuklar âşıkların kavuşmasıyla son bulur."

Eleanor'un narsistliğinin en çarpıtıcı şekilde yansıtıldığı an, muhtemelen, hâlâ Tepedeki Ev'e gitmekte olduğu sırada bir fanteziye kapıldığı andır. Zakkum ağaçlarının oluşturduğu uzun bir sıranın tam ortasındaki, iki yanında yıkılmış sütunlar bulunan kapının görüntüsü karşısında hissettiği "inanamamazlık ve merak" içinde arabayı durdurur. Eleanor, zakkumların zehirli olduğunu hatırlar ve sonra:

> "Acaba," diye düşündü, "acaba arabamdan çıkıp bu yıkık kapılardan geçerek, zakkumların oluşturduğu o sihirli meydana girdikten sonra, gelip geçen insanların gözlerinden zehirli bir şekilde korunmuş bir peri diyarına mı girmiş olacağım? O sihirli sütunların arasından adımımı attığımda, o koruyucu bariyeri geçmiş ve büyüyü bozmuş mu olacağım? İçinde fıskiyeler, alçak banklar, çardakları süsleyen güllerle dolu muhteşem bir bahçeye girecek ve bir yol bulacağım (bir kralın kızının, küçük, sandaletli ayaklarıyla

> yürüyebileceği kadar yumuşak, zümrüt ve yakutlarla süslenmiş bir yol) ve bu yol beni, bir büyü altındaki saraya götürecek. Fıskiyelerin olduğu ve kraliçenin ağlayarak, prensesin dönüşünü beklediği o bahçeyi koruyan aslan heykellerinin yanındaki alçak merdivenlerden yukarı çıkacağım ve sonra, sonsuza dek mutlu yaşayacağız."

Bu fantezinin derinliğinin amacı bizleri şaşırtmaktır ve şaşırtır da. Bu, fanteziler kurmayı bir hayat tarzı haline getirmiş bir kişiliğe işaret etmektedir ve Tepedeki Ev'de Eleanor'un başına gelen, huzursuz edici bir şekilde, bu tuhaf fantezinin gerçeğe dönüşmesine çok yaklaşır. Hatta belki de "sonsuza dek mutlu yaşama" kısmı bile. Ancak Shirley Jackson'ın bundan şüpheli olduğunu düşünüyorum.

Her şeyden öte, bu paragraf, Eleanor'un narsisizminin huzursuz edici ve hatta delice derinliklerine işaret eder. Kafasının içinde tuhaf, amatör filmler dönüp durur, kendisinin yıldız ve tek devindirici güç olduğu filmlerdir bunlar. Kendi hayatının tam tersi olan filmlerdir aslında. Hayal gücü durmak bilmez, verimlidir ve muhtemelen de tehlikelidir. Daha sonra, alıntı yaptığımız paragrafta bahsettiği aslan heykelleri, Theo'nun adına hayal ettiği, tamamen hayal ürünü olan bir apartman dairesindeki kitap destek süsleri olarak karşımıza çıkar.

Eleanor'un hayatında, Park ve Malin'in yeni Amerikan gotiğiyle ilişkilendirdiği o içe dönüklük, sürekli yaşadığı bir şeydir. Sihirli şato fantezisinden kısa bir süre sonra, Eleanor öğle yemeği için bir yerde durur ve garson kızla, küçük kızının sütü neden içmediğini açıklayan bir annenin konuşmalarına kulak misafiri olur. "Yıldız bardağını istiyor," der anne. "O bardağın altında yıldızlar var ve evde sütünü hep o bardaktan içiyor. Ona yıldız bardağı diyor çünkü sütünü içerken yıldızları görebiliyor."

Eleanor bunu hemen kendine mal eder: "Kesinlikle evet, diye düşündü Eleanor; kesinlikle, ben de öyle yapıyorum; yıldız bardağı, tabii ki." Tıpkı Narcissus gibi, o da dış dünyayla, kendi iç dünyasının bir yansıması olduğunu düşünmekten başka bir şekilde başa çıkamaz. Bu iki dünyada da hava aynıdır.

Ancak şimdilik, "günün sonunda her zaman onu bekleyecek olan" Tepedeki Ev'e doğru yolculuğuna devam eden Eleanor'u bir kenara bırakalım. Sizin için de uygunsa onu oraya vardığında yakalarız.

The House Next Door'un kendi bütünlüğü içinde bir kaynak olduğundan bahsetmiştim. *Tepedeki Ev*'in çıkış kaynağı da, yalnızca on bir sayfa içinde, Dr. Montague tarafından, klasik bir hayalet hikâyesi tadında açıklanır. Hikâye (tabii ki!) ateş başında içki içerken anlatılır. Dikkat çeken noktalar şunlardır: Tepedeki Ev, sabit fikirli bir Püriten olan Hugh Crain tarafından inşa edilmiştir. Genç karısı, Tepedeki Ev'i göremeden dakikalar önce ölmüştür. İkinci karısı ise bir düşme sonucu ölür, sebebi bilinmez. İki küçük kızı, Crain'in üçüncü karısı ölene kadar Tepedeki Ev'de kalırlar (burada bir numara yok çünkü kadın Avrupa'da ölüyor) ve sonra da bir kuzenlerinin yanına gönderilirler. Hayatlarının geri kalanını, malikânenin kime ait olacağı konusunda kavga ederek geçirirler. Daha sonra, yaşı büyük olan kız kardeş, bir refakatçiyle birlikte Tepedeki Ev'e gider. Refakatçi kasabada yaşayan genç bir kızdır.

Burada, bu refakatçi özellikle önem kazanır, çünkü Tepedeki Ev'in, Eleanor'un kendi hayatını en belirgin şekilde onun üzerinde yansıttığını görürüz. Annesinin uzun süren ölümcül hastalığı boyunca, Eleanor da bir refakatçi olmuştur. Yaşlı Bayan Crain'in ölümünden sonra ihmalle ilgili hikâyeler anlatılır, "Doktorun çok geç aranmasıyla ilgili," der Montague, "yaşlı kadın üst katta ihmal edilmiş bir şekilde yatarken, genç kadının bahçede, kasabanın magandalarından biriyle oynaştığıyla ilgili..."

Yaşlı Bayan Crain'in ölümünü daha acı duygular takip eder. Genç Bayan Crain ve refakatçisi arasında, evin kime ait olacağına dair bir duruşma yapılır. Sonunda refakatçi kazanır ve kısa süre sonra, kulede kendini asarak intihar eder. Sonraki kiracılar Tepedeki Ev'de huzursuz olurlar. Başka insanların, burada huzursuz olmaktan çok daha fazlasını yaşadıklarına dair ipuçları yakalarız; bazılarının Tepedeki Ev'den dehşet içinde çığlıklar atarak kaçtığına dair.

"Esasen," der Montague, "kötülüğün, evin kendisinde olduğunu düşünüyorum. İçinde yaşayan insanları ve hayatlarını zincire vurdu, sonra da mahvetti ve burası, bastırılmış husumetle dolu bir yer." *Tepedeki Ev*'in, okurları için hazırladığı en önemli soru, Montague'nin haklı olup olmadığıdır. Hikâyesine, bizim Kötü Yer olarak adlandırdığımız şeye klasik birkaç referans yaparak başlar. Perili ev deyimindeki perili kelimesine karşılık gelen ve "cüzzamlı" anlamını taşıyan İbranice bir söz olan *tsaraas;* Homer'in, bu tip bir yeri tanımlamak için kullandığı ve "Hades'in evi" anlamına gelen *aidao domos* deyimi. "Bu kadar kirli ve yasaklı, belki de kutsal, evlerin var olduğu düşüncesinin," der Montague, "insan zihni kadar eski olduğunu size hatırlatmama gerek yok."

The House Next Door'da da olduğu gibi, burada da emin olabileceğimiz şey, Tepedeki Ev'de gerçek anlamda hayaletlerin olmadığıdır. Dört karakterden hiçbiri ölen refakatçinin, ektoplazmik boynunun çevresinde bir ilmek izi olan gölgesini koridorda görmez. Bu, yeterince iyidir, ancak Montague, ruhani fenomen kayıtlarının hiçbirinde, bir hayaletin bir insana gerçekten zarar verdiğini belirten bir duruma rastlanmadığını söyler. Onun söylediğine göre, kötü huylu ruhların yaptığı tek şey, insanların zihinleriyle uğraşmaktır.

Tepedeki Ev'le ilgili bildiğimiz bir başka şey de, her şeyin yanlış olduğudur. Tam olarak ne olduğuna parmak basamayız; her

şey yanlıştır. Tepedeki Ev'e girmek, deli bir adamın zihnine girmek gibidir. Sizin de kafayı yemeniz çok uzun sürmez.

Hiçbir insan gözü, bir evin cephesine kötülüğün izlerini yerleştiren, çizgi ve mekânın o uğursuz tesadüfünü seçemez ve yine de, manyakça bir birleşim, kötü bir açı, çatıyla gökyüzünün tesadüfi buluşması, Tepedeki Ev'i bir keder yuvasına dönüştürmüştür... Tepedeki Ev'in çehresi, boş pencerelerindeki teyakkuz havası ve pervazlarındaki ufak neşeli dokunuşlarla, uyanıkmış gibi görünür.

Ve daha ürkütücü, daha isabetli olarak:

> Eleanor silkelendi, odayı tamamen görebilmek için döndü. Odanın, tüm boyutlarında ürkütücü bir yanlışlık olmasına sebep olan, bozuk bir tasarımı vardı. Duvarlar bir tarafa doğru gözün katlanabileceğinden bir parça daha uzun, diğer tarafa doğru da, tahammül edilebilecek uzunluktan bir parça daha kısaydı. "Uyumamı istedikleri yer burası," diye düşündü Eleanor kuşkuyla. "O yüksek, gölgeli köşelerde nasıl kâbuslar bekliyor beni? Nasıl bir korkuyu soluyacağım burada," ve dedi sonra tekrar silkelendi. "*Gerçekten*," dedi kendi kendine, "gerçekten," dedi Eleanor.

Burada, hikâyeyi okuyabilecek kadar uzun yaşasaydı, Lovecraft'ın şevkle kucaklayacağı bir korku hikâyesinin gelişimini görürüz. Hatta bu hikâye, o yaşlı Providence Hortlağı'na da bir iki şey öğretebilirdi. H.P.L, yanlış geometrinin ortaya çıkardığı korkudan çok etkilenirdi; sürekli olarak, göze işkence eden ve zihne acı çektiren, Öklid'e aykırı açılarla ilgili şeyler yazar ve üçgenin iç açıları toplamının 180 dereceden az veya fazla olabileceği başka boyutlar öne sürerdi. Ona göre, böyle bir şey hakkında

düşünmek bile, bir adamı deli etmek için yeterdi. Çok da yanılmış sayılmaz çünkü, çeşitli psikolojik deneylerden de bildiğimiz gibi, bir kadın veya adamın, fiziksel dünyalarıyla ilgili perspektifleriyle oynadığınızda, insan zihninin dayanak noktası olabilecek bir şeyle de oynuyorsunuz demektir.

Diğer yazarlar da, perspektifin darmaduman olmasıyla ilgili bu büyüleyici fikri ele almışlardır. Benim kişisel favorim, Joseph Payne Brennan'ın, antika meraklısı bir kitap satıcısının, yabani otlarla dolu, sıradan arka bahçesinin, normalden daha uzun olduğunu hatta cehennemin kapılarına kadar uzandığını fark ettiği, "Canavan's Back Yard" adlı kısa hikâyesidir. Charles L. Grant'ın *The Hour of the Oxrun Dead* kitabındaki ana karakterlerden biri, hayatı boyunca yaşadığı kasabanın sınırlarını artık bulamadığını fark eder. Bu karakteri, otobanın kenarında sürünerek, kasabaya geri dönmenin bir yolunu ararken görürüz. Huzursuz edici şeyler.

Ancak bence, Jackson bu konsepti herkesten daha iyi ele almıştır. Konuyu anlayan, ancak belli ki tam olarak göstermeyi başaramayan Lovecraft'tan da iyidir. Theo, mozaikli pencereye, dekoratif bir semavere, halıdaki motiflere şaşkınlık içinde bakmakta olan Eleanor'la paylaşayacağı odaya girer. Teker teker bakıldığında bu şeylerin hiç birinde bir yanlışlık yoktur, ancak bu nesnelerin açılarının algısal karşılıklarını birbirine eklediğimizde, kenarlarının toplamı 180 dereceden biraz fazla (veya biraz az) olan bir üçgen elde ederiz.

Anne Rivers Siddons'ın da belirttiği gibi, Tepedeki Ev'de bulunan her şey yamuktur. Tamamen düz veya tamamen dengeli olan hiçbir şey yoktur. Kapılarının savrularak açılması veya kapanmasının sebebi de bu olabilir. Ve bu yamukluk fikri, Jackson'ın Kötü Yer konsepti için önemlidir, çünkü değiştirilmiş algı hissini güçlendirir. Tepedeki Ev'de olmak, her şeyin garip görünmeye başladığı ve her an halüsinasyonlar görecekmişsiniz gibi hissettiğiniz,

düşük dozlu bir LSD tribi gibidir. Ancak hiçbir zaman tam olarak böyle olmaz. Mozaikli pencereye, dekoratif semavere veya halıdaki motiflere şaşkınlıkla bakarsınız sadece. Tepedeki Ev'de olmak, insanların, odanın bir ucunda çok büyük, bir ucunda da çok küçük göründüğü o göz yanıltıcı odalardan birinde olmak gibidir. Tepedeki Ev'de olmak, kapasitenizden üç kadeh daha fazla içtiğiniz bir gece, karanlıkta yatağınızın üzerinde yatmak ve yatağın yavaşça dönüp durduğunu hissetmek gibidir...

Jackson tüm bunları o her zamanki kısık, imalı ses tonuyla sessiz ve mantıklı bir şekilde öne sürer (Peter Straub'un, en iyi korku hikâyelerinin "belirsiz, gösterişten uzak ve sade olanlar" olduğu fikrini de buradan ve *Yürek Burgusu*'ndan almış olabilir). Asla yüksek bir ton kullanmaz. Ona göre, Tepedeki Ev'de olmak, algının görüşünü temelden ve rahatsız edici şekilde değiştiren bir etkiye sahiptir. Jackson bunun, bir deliyle telepatik iletişimde kalmak gibi olduğunu söyler.

Tepedeki Ev kötüdür; Montague'nin önermesini kabul edebiliriz. Ancak Tepedeki Ev, aşağıdaki fenomenlerin ortaya çıkışından nasıl sorumlu olabilir? Gece yarısı tıkırtılar duyulur; daha ziyade, Theo ve Eleanor'u dehşete düşüren, büyük gümbürtülerdir bunlar. Luke ve Profesör Montague, havlamakta olan bir köpeği takip ederler ve evden bir taş atımlık mesafede kaybolurlar. Kitap satıcısı Canavan'ın (Brennan'ın hikâyesi, *Tepedeki Ev*'den daha önce çıkmıştır) ve Charles Grant'in, Connecticut'taki tuhaf, küçük kasabası Oxrun'un izleridir bunlar. Theo'nun kıyafetleri iğrenç, kırmızı bir maddeyle kaplanır ("Kırmızı boya," der Eleanor, "ancak dehşet daha uğursuz bir madde olduğuna işaret eder.") ve sonra lekeler kaybolur. Ve sonra, aynı kırmızı maddeyle önce koridora, sonra da yıpranmış kıyafetlerin bulunduğu dolabın üzerine şunlar yazılır: EVE DÖN, ELEANOR... ELEANOR YARDIM, EVE DÖN ELEANOR.

Bu yazılar, Eleanor ve bu şeytani evin, bu Kötü Yer'in hayatlarının birbirine karıştığı noktadır. Ev, onu diğerlerinden ayırmıştır. Ev, onu seçmiştir. Veya tam tersi midir? Her iki türlü de, Eleanor'un "yolculuklar âşıkların kavuşmasıyla son bulur" fikri, daha da uğursuz bir hal alır.

Bir tür telepati yeteneği olan Theo, ortaya çıkan doğaüstü şeylerden Eleanor'un sorumlu olduğundan giderek daha fazla şüphelenir. İki kadın arasında, görünüşte, Eleanor'un âşık olmaya başladığı Luke'la ilgili ufak bir gerilim yaşanır, ancak bu tartışmanın temelinde muhtemelen, Theo'nun, Tepedeki Ev'de olan her şeyin sorumlusunun *Tepedeki Ev* olmadığına olan inancı yatar.

Eleanor'un geçmişinde bir telekinezi olayı yaşandığını biliriz; on iki yaşındayken evinin tepesine yağan taşlar "çatının üzerinde çılgınca patırdamıştır". Eleanor, bu olayla bir ilgisi olduğunu histerik bir şekilde reddeder ve olayın, onu ne kadar utandırdığına ve hiç istemediği (o, hiç istemediğini *söyler*) bir ilgiyi üzerine çekmiş olmasına yoğunlaşır. Onun bu inkârları, okurun üzerinde garip, bu dört kişinin Tepedeki Ev'de yaşadığı fenomenlerin kötü ruhlara veya telekinetik fenomenlere yorulabilecek türden olduğu gerçeği doğrultusunda giderek ağırlaşan bir etki yaratır.

"Bana, neler olduğunu bile anlatmadılar," der Eleanor heyecanla, havadan yağan taş konusu çoktan kapanmış olmasına rağmen. Kimse onu dinlemiyordur bile, ancak o, narsisist dünyasının dar sınırları içerisinde, herkesin aklındaki tek şeyin, uzun zaman önce olan bu garip fenomen olması gerektiğine inanmaktadır (çünkü onun aklındaki tek şey budur; kendi içindeki atmosferin, dışarıdakine de yansıması gerekir). "Annem, bunu yapanın komşular olduğunu söylerdi. Hiçbir zaman onlarla kaynaşmadığı için ona karşı her zaman tavır alıyorlardı. Annem..."

Luke onun sözünü keser, "Sanırım hepimizin tek öğrenmek istediğimiz şey gerçekler," der. Ancak Eleanor'un başa çıkabileceği tek şey, kendi hayatının gerçekleridir.

Eleanor, meydana gelen trajediden ne derece sorumludur? Hayalet avcılarının koridorda gördükleri tuhaf yazılara tekrar bakalım: ELEANOR YARDIM, EVE DÖN ELEANOR. Eleanor'un ve Tepedeki Ev'in kişiliklerinde ikiz belirsizliklerin derinliklerine dalan ve neredeyse sonu olmayan yollar ve geniş bir sonuç yelpazesi sunan bir roman olarak, *Tepedeki Ev* pek çok farklı şekilde okunabilir. ELEANOR YARDIM cümlesi mesela. Eğer bu yazıdan Eleanor sorumluysa, kendisi için yardım mı istemektedir? Eğer bundan sorumlu olan, evin kendisiyse, o zaman Eleanor'dan mı yardım istemektedir? Eleanor, kendi annesinin hayaletini mi yaratmaktadır? Yardım isteyen, Eleanor'un annesi midir? Veya Tepedeki Ev, Eleanor'un zihnini incelemiş ve onun içini kemiren suçluluk duygusunun üzerine mi oynamaya çalışmıştır? Eleanor'un fazlasıyla benzediği o eski refakatçi, evi devraldıktan sonra kendisini asmıştır ve onu buna iten şey de pekâlâ suçluluk duygusu olabilir. Ev, aynı şeyi Eleanor'a da mı yapmaya çalışmaktadır? *In the House Next Door* romanında, Kim Dougherty'nin inşa ettiği modern ev de, kiracıların zihinlerinde zayıf noktalarını bulup bu noktalardan beslenerek onlarla aynen böyle oynamaktadır. Tepedeki Ev, bunu tek başına yapıyor olabilir... Eleanor'un yardımıyla yapıyor olabilir veya Eleanor tek başına yapıyor olabilir. Kitap, bu konuda üstü kapalı bir tutum içindedir ve bu soruların çözümlenmesi büyük ölçüde okurun kendi kanaatine bırakılır.

Peki ya cümlenin devamı, EVE DÖN ELEANOR? Yine, bu emir kipi içerisinde Eleanor'un ölmüş annesinin sesini ve sahip olduğu bu yeni bağımsızlığa, Park'ın "boğucu otoriterlik" olarak adlandırdığı şeyden kaçarak o neşe verici, ancak varoluşsal olarak korkutucu olan kişisel özgürlüğe ulaşmasına karşı isyan etmekte olan kendi iç sesini duyabiliriz. Ben bunu en mantıklı ihtimal olarak görüyorum. Jackson'ın son romanında, Merricat'in bize, "Biz hep şatoda yaşadık," demesi gibi, Eleanor Vance de, hep kendi

içine kapanık ve boğucu dünyasında, duvarların arasında, tepelerle çevrelenmiş bir şekilde, gecenin karanlığı çöktüğünde kilitli kapılar ardında güvende kalarak yaşamıştır. Hissettiği gerçek tehdidin bir kısmı Montague'den, daha büyüğü Luke'den ve en büyüğü de Theo'dan geliyor gibi görünmektedir. "Akılsızlık ve kötülük sende birleşmiş," der Theo, Eleanor, ayak tırnaklarını Theonunkiler gibi kırmızıya boyamaktan duyduğu huzursuzluğu dile getirdikten sonra. Theo bu lafı öylesine ortaya atar, ancak böyle bir düşünce, Eleanor'un en çok benimsediği yaşam konseptlerine çok yakın bir noktayı vurur. Bu insanlar Eleanor'a, otoriterlikten ve narsisizmden büyük ölçüde uzak bir hayat tarzının olabileceği ihtimalini gösterirler. Böyle bir olasılık, Eleanor için hem cezbedici hem de iticidir. (Bir çift pantolon alırken bile kendini son derece cüretkâr hisseden, otuz iki yaşında bir kadından bahsediyoruz sonuçta.) Ve EVE DÖN ELEANOR yazısının, Eleanor'un, kendisine verdiği bir emir olduğunu ve onun, havuzdan bir türlü çıkamayan Narcissus'un kendisi olduğunu söylersem cüretkâr davranmış olmam.

Ancak burada, benim, düşüncesini bile korkunç bulduğum bir ima daha vardır ve benim kesin inancım, bu kitabın, türün, tüm zamanlardaki en iyi kitaplarından biri olduğudur. Basitçe söylemek gerekirse, EVE DÖN ELEANOR, Tepedeki Ev'in, Eleanor'a gönderdiği bir davet olabilir. Eleanor bunu, yolculukların, âşıkların kavuşmasıyla son bulması olarak ifade eder ve kendi sonu yaklaştıkça, şu eski çocuk tekerlemesini hatırlar:

Pencereden bir içeri, bir dışarı atla
Pencereden bir içeri, bir dışarı atla
Pencereden bir içeri, bir dışarı atla
Daha önce de yaptığımız gibi
Git ve sevgilinle yüzleş
Git ve sevgilinle yüzleş

Git ve sevgilinle yüzleş
Daha önce de yaptığımız gibi

Doğaüstü şeylerin ortaya çıkışının esas sebebi Tepedeki Ev de olsa, Eleanor da olsa, her iki şekilde de Park ve Malin'in öne sürdüğü fikirler geçerlidir. Eleanor ya telekinetik yeteneğini kullanarak Tepedeki Ev'i kendi bilinçaltını yansıtan koca bir aynaya dönüştürmüştür ya da Tepedeki Ev onu, sonunda ait olduğu yeri bulduğuna ve onun, yıldızlarla dolu bardağının, bu karanlık tepelerde olduğuna ikna etmiştir.

Shirley Jackson'ın, romanı bitirdikten sonra, tüm bunları yapanın Tepedeki Ev olduğuna inanmamızı istediğinden eminim. İlk paragraf, "dışarıdan gelen kötülüğü" çok güçlü bir şekilde öne sürer. Anne Rivers Siddons'ın yandaki evinde yaşayan güce benzeyen ilkel bir güç, insanoğlundan tamamen ayrı bir güç. Eleanor'un tarafındaysa "gerçeğin" üç katmanı olduğunu hissederiz: Eleanor'un evin perili olduğuna inanması, ait olduğu yerin bu ev olduğuna ve evin, uzun zamandır onun gibi birini beklemekte olduğuna inanması ve şeytani bir organizma tarafından kullanılmış olduğunu fark etmesi (aslında, bilinçaltında, kontrolün kendisinde olduğuna inanacak şekilde manipüle edildiğinin farkına varması). Ancak bunların hepsi, sihirbazların da dediği gibi, aynalar yardımıyla yapılır ve zavallı Eleanor, Tepedeki Ev'in tuğlaları, taşları ve camları üzerindeki yansımasının sahteciliği tarafından öldürülür.

> "Bunu gerçekten yapıyorum," diye düşündü, direksiyonu kırıp, arabayı doğrudan garaj yolunun virajındaki büyük ağaca doğru sürerken. "Bunu gerçekten yapıyorum, bunu tamamen kendi irademle yapıyorum. Sonunda, bu benim. Bunu gerçekten kendim yapıyorum."

Arabanın, savrularak ağaca vurmasından önceki o sonu gelmeyen, yıkıcı an boyunca net bir şekilde şunları düşündü: "Bunu neden yapıyorum? Bunu neden yapıyorum? Neden beni durdurmuyorlar?"

"Bunu tamamen kendi irademle yapıyorum, sonunda: bu benim," diye düşünür Eleanor, ancak tabii ki, yeni Amerikan gotiği çerçevesinde başka türlüsünü düşünmesi imkânsızdır. Ölmeden önceki son düşüncesi Tepedeki Ev'le değil, kendisiyle ilgilidir.

Roman, ilk paragrafın tekrarlanmasıyla ve döngünün tamamlanmasıyla sona erer ve bizi, sevimsiz bir kanaatle baş başa bırakır: Eğer Tepedeki Ev daha önce perili değilse de, artık kesinlikle perilidir. Jackson romanı, Tepedeki Ev'in içinde yürüyen her neyse tek başına yürüdüğünü söyleyerek bitirir.

Eleanor Vance'in durumunda bu, her zaman olan şeydir zaten.

4

Kötü Yer arketipinden zarif bir şekilde uzaklaşabilen roman (ve muhtemelen, korkudan ölecek duruma gelmeden önce perili evlerden uzaklaşmamızın zamanı gelmiştir), Ira Levin'in yazdığı *Rosemary'nin Bebeği*'dir (1967). Roman Polanski'nin film uyarlaması çıktığında insanlara bunun, kitabı okuduysanız filmi izlemenize gerek olmadığı veya filmi izlediyseniz kitabı okumanıza gerek olmadığı nadir durumlardan biri olduğunu söyleyip dururdum.

Gerçek tam olarak bu değil (hiçbir zaman değildir), ancak Polanski'nin film uyarlaması, Levin'in romanına son derece sadık kalmıştır ve hem filmde hem de romanda, ortak bir ironik mizah vardır. Başka birinin, Levin'in bu kayda değer küçük romanını bu kadar iyi bir şekilde işleyebileceğini sanmıyorum ve bu arada, Hollywood'un bir romana bu kadar sadık kalması, son derece kayda değer bir şeyken Levin'in durumunda o kadar kayda değer değildir. İnsan bazen büyük yapım şirketlerinin, kitaplar için tonlarca parayı, yazarlara neyin işe yaramadığını göstermek için ödediklerini düşünüyor. Bunların, Amerikan sanat ve edebiyat tarihinin en pahalı ego tripleri oldukları kesin. Levin'in yazdığı her bir roman[9] olağanüstü olay örgülerine sahiptir. O, gizem

9 Eğer bu romanları kaçırmış beş altı popüler Amerikan edebiyatı okurundan biriyseniz, bunlar *A Kiss Before Dying, Rosemary'nin Bebeği, This Perfect Day, Stepford Wives* ve *The Boys from Brazil*'dir. Levin ayrıca, iki Broadway oyunu yazmıştır. Bunlardan biri *Veronica's Room*, diğeri de, büyük bir başarı yakalamış olan Deathtrap. Bunlardan daha az bilinen bir çalışmasıysa Bing Crosby'nin usta bir performans sergilediği, *Dr. Cook's Garden* adlı sade, ancak ürkütücü derecede etkili olan televizyon filmidir.

romanlarının İsveçli saat yapımcısıdır. Onun kurguladığı olay örgülerinin yanında bizimkiler, indirim mağazasından alabileceğiniz beş dolarlık saatlere benzer. Yalnızca bu bile, Levin'i, hikâyeleri sürekli değiştiren ve tutarlı bir hikâyeden ziyade görsel efektlerle ilgilenen yapımcıların yaratacağı tahribata karşı dayanıklı hale getirmiştir. Levin'in kitapları, iskambil kartlarından yapılmış zarif bir ev gibi, muntazam bir şekilde yapılandırılmıştır. Sonuç olarak film yapımcıları bize, Levin'in kurguladığı şeyleri göstermeye zorlanmıştır.

Film hakkında Levin şunları söyler: "*Rosemary'nin Bebeği* filminin, Hollywood'dan şimdiye kadar çıkmış en sadık roman adaptasyonu olduğunu hissetmişimdir hep. Yalnızca kitaptaki diyalogların büyük bir kısmını içermekle kalmıyor, kıyafetlerin renklerini (onları tasvir ettiğim bölümlerde) ve evin düzenini bile değiştirmiyor. Ve muhtemelen daha da önemlisi, Polanski'nin, kamerayı korkunun odağına doğrultmak yerine, izleyicinin korkuyu, ekranın köşesinde bir yerlerde fark etmesini sağlayan yönetmenlik tarzı, benim yazı tarzıma sevindirici bir şekilde uyuyor diye düşünüyorum.

Polanski'nin, kitaba bu kadar sadık kalmasının tesadüfi bir sebebi var... Onun yazdığı senaryo, başka birinin materyalinden yaptığı ilk uyarlamadır. Önceki filmlerinin hepsi orijinaldir. Sanırım değişiklik yapmanın serbest (hayır, neredeyse zorunlu!) olduğundan haberi yoktu. Beni Hollywood'dan arayıp, Guy'ın o gömleği *New Yorker*'ın hangi sayısında gördüğünü sorduğunu hatırlıyorum. Üzülerek söylüyorum ki, bunu tamamen uydurmuştum. *New Yorker*'ın herhangi bir sayısında, güzel bir gömlek reklamı olacağını düşünmüştüm. Ancak sahnenin geçtiği zaman diliminde çıkan sayıda öyle bir şey yoktu."

Levin, *Rosemary'nin Bebeği* ve *The Stepford Wives* olmak üzere iki tane korku romanı yazmıştır ve ikisi de, Levin'in alame-

tifarikası olan muhteşem olay örgüleriyle ışıldamasına rağmen, muhtemelen hiçbiri, günümüzde ne yazık ki fazla okunmayan ilk romanı kadar etkili değildir. *A Kiss Before Dying*, büyük bir şevkle anlatılan bir gizem hikâyesidir. Ender rastlanan bir kitap olması bir yana, kitapta bulunan ve en ender rastlanan şey (Levin, yirmili yaşlarının başındayken yazmıştır) okuru gerçekten şaşırtan sürprizlerdir ve OLAYIN NASIL SONUÇLANDIĞINI GÖRMEK İÇİN SON ÜÇ SAYFAYA GÖZ ATAN o korkunç, yabani okura karşı da dayanıklıdır.

Siz de bu pis ve ucuz numarayı yapıyor musunuz? Evet, siz! Sizinle konuşuyorum! Öyle sinsice eğilip sırıtmayın! Yapıyorsanız arkasında durun! Bir kitapçıda dolaşarak etrafa sinsice baktıktan sonra, katilin kim olduğunu ve olayın nasıl gerçekleştiğini öğrenmek için bir Agatha Christie kitabının sonuna göz attınız mı hiç? Kahramanın, karanlıktan aydınlığa çıkmayı başarıp başaramadığını görmek için bir korku romanının sonuna baktınız mı? Eğer bunu yaptıysanız, size iki kelime etmek boynumun borcudur: KENDİNİZDEN UTANMALISINIZ! Bir kitapta, kaldığınız yeri, sayfanın kenarını kıvırarak işaretlemek ucuz bir davranıştır; OLAYIN NASIL SONUÇLANDIĞINI GÖRMEK İÇİN KİTABIN SONUNA BAKMAK daha da ucuzdur! Eğer böyle bir alışkanlığınız varsa, bundan hemen vazgeçmeniz konusunda ısrar ediyorum; hemen vazgeçin![10]

Neyse, konudan bu kadar saptığımız yeter. *A Kiss Before Dying*'le ilgili tek söylemek istediğim şey, kitabın en büyük sürprizinin (gerçekten en büyük bomba) kitabın son yüz sayfasına özenle yedirilmiş olmasıdır. Eğer kitabın sayfalarını atlayarak okursanız,

10 Her zaman, son otuz sayfasını boş bıraktığım bir roman yazmak istemişimdir. Eğer okur, yayınevine, kitapta o noktaya kadar gerçekleşen tüm olayların tatmin edici bir özetini yazıp gönderirse, yayınevi, son otuz sayfayı kendilerine e-postayla gönderebilirdi. Bu da, o OLAYIN NASIL SONUÇLANDIĞINI GÖRMEK İÇİN KİTABIN SONUNA BAKAN o insanların tekerine güzel bir çomak sokardı.

size hiçbir şey ifade etmez, ancak tüm sayfaları sadık bir şekilde okursanız her şeyi anlarsınız. Okuru tuzağa düşürmek konusunda muhteşem bir yeteneği olan yazarlardan, doğaçlama olarak aklıma gelen, merhum Cornell Woolrich'tir (William Irish adıyla da yazmıştır), ancak Woolrich, Levin'in ince zekâsına sahip değildir. Levin, kariyerine etki etmiş bir yazar olarak Woolrich'ten sevgiyle bahseder, *Phantom Lady* ve *The Bride Who Wore Black* romanlarını da favorileri olarak gösterir.

Levin'in ince zekâsı, *Rosemary'nin Bebeği*'ni tartışmak için, onun olay örgüsü yaratma yeteneğinden daha iyi bir başlangıç noktasıdır. Yazdığı roman sayısı nispeten azdır (ortalama beş yılda bir, bir roman çıkarmıştır), ancak bu beş roman arasından, *Stepford The Wives*'ın, tam bir hiciv olarak en çok iş yapanı olması ilginç bir detaydır (bu romanı beyaz perdeye uyarlayan roman-senaryo yazarı William Goldman bunu biliyordu; hatırlayacaksınız, kitabın başlarında, "Oh Frank, sen harikasın, sen şampiyonsun," sahnesinden bahsetmiştik) ve *Rosemary'nin Bebeği* de bir tür toplumsal dini hicivdir. Levin'in ince zekâsından bahsederken, en son romanı olan *The Boys from Brazil*'den de bahsedebiliriz. Kitabın adı bir kelime oyunudur ve kitap (yalnızca çevresel olarak da olsa) Alman ölüm kampları ve orada yapılan, sözde "bilimsel deneyler" (bu "bilimsel deneyler", hatırlayacağımız gibi, köpek spermiyle kadınları hamile bırakmaya çalışmak ve tek yumurta ikizlerinden birine, ölümcül bir zehir içirerek, ikisinin ömürlerinin aynı uzunlukta olup olmayacağını tespit etmeye çalışmak gibi şeylerdi) gibi şeyleri ele alsa da, içinde barındırdığı ince zekâ ile öne çıkar ve dünyanın sonuna kadar bizimle birlikte olacakmış gibi görünen o "Martin Bormann hayatta ve sağlıklı ve Paraguay'da yaşıyor" tipi kitapların parodisini yapıyormuş gibi görünür.

Ira Levin'in, Jackie Vernon'un veya George Orwell'in bir perukla kamufle edilmiş hali olduğunu söylemiyorum, o kadar basit

değil. Onun yazdığı kitapların, nüktesiz boş arazilere dönüşmeden, gizemi ortaya çıkarabildiğini söylüyorum. (Korku edebiyatındaki Nüktesiz Boş Arazi Ekolünden çıkan iki roman, C. Terry Cline'ın *Damon* romanı ve William Peter Blatty'nin yazdığı *The Exorcist* romanıdır. Cline o zaman bu yana, bir yazar olarak kendini geliştirmiştir ve Blatty de tamamen sessizliğe gömülmüştür. Şanslıysak, sonsuza kadar da öyle kalır.)

Levin, korku ve doğaüstü alanlarına birden fazla kez dönmüş ve bu alanın ele aldığı materyallerin çoğunun aptalca olduğu gerçeğinden hiçbir zaman korkmamış ender yazarlardan biridir ve bu konuda, bu türü, zengin beyaz kadınların, New England fabrika kölelerinin çocuklarını Şükran Günü'nde yemek sepetleriyle ve Paskalya'da çikolatadan yumurtalar ve tavşanlarla ziyaret ettikleri şekilde ziyaret eden çoğu eleştirmenden daha başarılı bir iş çıkarmıştır. Hem kendi sinir bozucu elitistliklerinden hem de popüler edebiyatın ne yaptığı ve ne olduğu konusundaki cehaletlerinden bihaber olan bu gecekondu ziyaretçisi kılıklı eleştirmenler, fokurdayan iksirlerin, sivri uçlu siyah şapkaların ve doğaüstü hikâyelerdeki diğer bütün tuzakların yan ürünü olarak ortaya çıkan tüm aptallıkları gayet güzel görürler, ancak bu hikâyelerinin en iyilerinin altında yatan evrensel arketipleri görmekten acizdirler veya görmeyi reddederler.

Ortada bir aptallık vardır, evet, Rosemary'nin doğurduğu bebeğe ilk bakışı şöyledir:

> Gözleri altın sarısı renkteydi, tamamen altın sarı, ne göz akı vardı ne de iris, tamamen altın sarıydı, göz bebekleri de siyah birer yarık gibiydi.
>
> Ona baktı.
>
> Bebek de, altın sarı bir ifadeyle önce ona, sonra da sallanmakta olan ters dönmüş haça baktı.

Kendisini izlemekte olan insanlara baktı ve elindeki bıçağı sallayarak bağırdı, "Onun gözlerine ne yaptınız?"

Hepsi şöyle bir hareketlendi ve Roman'a baktı.

"Babasının gözlerini almış," dedi Roman.

Bu noktaya gelene kadar, tam iki yüz dokuz sayfa boyunca Rosemary Woodhouse'la birlikte yaşayıp acı çektik ve Roman Castevet'in, onun sorusuna verdiği bu cevap, uzun ve sonu nükteli bir hikâyenin vurucu cümlesi gibi görünüyor neredeyse. Şu sonlarında, "Bu bankaya eski veznedar gelecek, bu bankaya eski vezne dar gelecek," tipi cinasların olduğu hikâyeler gibi. Sarı gözlerinin dışında, Rosemary'nin bebeğinin pençeleri ("Çok güzeller," der Rodman Rosemary'e, "...küçücük ve inci gibi. Tek kötü yanı kendini tırmalaması olabilir...."), bir kuyruğu ve henüz gelişmemiş boynuzları vardır. Maine Üniversitesi'nde, Korku ve Doğaüstü Edebiyatında Temalar dersi alan bir sınıfa bu kitabı öğretirken, öğrencilerimden biri, bundan on yıl sonra Rosemary'nin bebeğinin, Küçükler Ligi'nde kendine özel yapılmış bir beyzbol şapkasına ihtiyaç duyacak olan tek çocuk olacağını söylemişti.

Temelde Rosemary, şeytanın karikatür versiyonunu, küçükken hepimizin aşina olduğu, çizgi filmlerde, karakterin bir omzunda, küçük meleğin karşısında durup onunla tartışan küçük şeytanı doğurmuştur. Levin bize, neredeyse yalnızca yaşlı insanlardan oluşan, satanist bir cadılar meclisi sunarak hicvi daha da artırır. Bu insanlar, çatlak sesleriyle bebeğin nasıl yetiştirilmesi gerektiği konusunda sürekli tartışırlar. Laura Louise ve Minnie Castevet'in, bebeğe bakmak için çok yaşlı olmaları, son ölümcül dokunuşu yapar ve Rosemary'nin, bebeğiyle olan ilk bağ kurma girişimi, Laura Louise'e, "Andy"i fazla hızlı salladığını ve beşiğin tekerleklerinin yağlanması gerektiğini söylediğinde gerçekleşir.

Levin'in böylesi bir hicvin, korkunun etkisini söndürmemekle kalmayı güçlendirmesi, bu hikâyedeki en büyük başarısıdır. *Rosemary'nin Bebeği* korku ve komedinin yan yana olduğu ve bunlardan birini inkâr etmenin, diğerini de inkâr etmek olduğu fikrinin muhteşem bir tescilidir. Bu, Joseph Heller'in, *Catching 22*'de harikulade bir şekilde kullandığı ve Stanley Elkin'in de *The Living End*'de (alt başlığı "Ölümden Sonraki İş" olabilirdi) faydalandığı bir gerçektir.

Hicvin yanında Levin, romanını ironiyle de süslemiştir ("Kan yapar tatlım," derdi E.C. çizgi romanlarındaki Yaşlı Cadı). Başlarda, Castevets, Guy ve Rosemary'i akşam yemeğine davet eder, Rosemary bu daveti, yalnızca zahmet vermemek şartıyla kabul eder.

"Tatlım, eğer zahmet olacak olsaydı, davet etmezdim," diye cevapladı Bayan Castevet. "İnan bana, bencilliğimin sonu yoktur."

Rosemary gülümsedi. "Terry bana öyle söylemedi," dedi.

"Pekâlâ," dedi Bayan Castevet, memnun bir gülümsemeyle. "Terry, neyden bahsettiğini bilmiyormuş."

Buradaki ironi, Minnie Castevet'in söylediği her şeyin doğru olmasıdır. Gerçekten bencilliğinin sonu yoktur ve şeytanın çocuğu için bir kuvöz olarak kullanılacağını veya kullanılmış olduğunu öğrendikten sonra cinayete kurban giden veya intihar eden Terry, neyden bahsettiğini gerçekten bilmiyordur. Ama öğrenir. Ah, evet. Heh-heh-heh.

Katolik kilisesinde yetişmiş olan karım bu kitabın, kendi nükteli, vurucu cümleleriyle, dini bir komedi olduğunu iddia ediyor. Dediğine göre, *Rosemary'nin Bebeği*, Katolik kilisesinin ırklar arası evlilikle ilgili söylediği şeyi kanıtlıyor. Hiçbir zaman yürümez. Bu komedi, özellikle Levin'in Yahudi oluşunun, Satanist cadılar meclisinin, Hristiyanlık temellerini kullanmasıyla birleşmesi sayesinde daha zengin bir hale gelir. Bu bağlamda bakıldığında kitap, iyi ve

kötü arasındaki savaşa, "Levy'i sevmek için Yahudi olmaya gerek yok" tipi bir bakış sergiler.

Din kısmını bir kenara bırakıp kitapta merkezi bir yere sahip olan paranoya duygularına değinmeden önce, Levin'in çoğu zaman alaycı bir üslup kullanmasına rağmen, her zaman aynı şeyi yapmasını beklemememiz gerektiğini söylemeliyim. *Rosemary'nin Bebeği*, altmışlı yıllarda, "Tanrı öldü" fırtınasının ortalığı kasıp kavurduğu bir dönemde yazılmıştır ve kitap, inanç kavramını yapmacıklıktan uzak, ancak saygılı ve merak uyandırıcı bir şekilde ele almıştır.

Rosemary'nin Bebeği'nin ele aldığı en büyük temanın, şehirli paranoyası olduğunu söyleyebiliriz (Jack Finney'in *The Body Snatchers*'nda gördüğümüz kırsal kesim veya küçük kasaba paranoyasının aksine), ancak en az bunun kadar önemli bir küçük tema da, şu cümlelerle belirtilebilir: Dini inançların zayıflamaya başlaması, hem büyük evrende (dünya inancıyla ilgili sorular) hem de küçük evrende (Rosemary'nin, Rosemary Reilly olarak inançlı biri olmaktan, Rosemary Woodhouse olarak inançsız bir insana dönüşmesi, sonrasında şeytani bir çocuğun annesi olarak yeniden inançlarına sarılması döngüsü) şeytanın içeri sızmasına izin veren bir açıklıktır. Ira Levin'in bu Püriten sava inandığını söylemiyorum, ancak inanıyor olması da muhtemeldir. Benim söylemek istediğim, bu savın olay örgüsünün şekillenmesi için güzel bir dayanak noktası oluşturduğu ve Levin'in de bu fikri kurallarına göre ele aldığı ve içinde barındırdığı tüm imaları araştırdığıdır. Rosemary'nin yaşadığı dini yolculuk sürecinde Levin bize inançla ilgili yarı ciddi yarı komik bir kinaye sunar.

Rosemary ve Guy, tipik bir yeni evli, genç çift olarak hayatlarına başlarlar. Rosemary, katı Katolik yetiştirilme tarzının bir sonucu olarak doğum kontrolü yapmaktadır ve çift, Tanrı istediğinde değil, hazır olduklarına inandıklarında, çocuk sahibi olacak-

larına karar verirler. Terry'nin intiharının ardından (yoksa cinayet midir?) Rosemary, yaşlı bir kilise okulu öğretmeni olan Rahibe Agnes'ten, okulun pencerelerini tuğlayla kapattığı ve okulun, okul güzellik yarışmasından elenmesine sebep olduğu için kendisini azarladığı bir rüya görür. Ancak Castevetlerin yandaki dairesinden gelen gerçek sesler, rüyaya karışmaktadır ve Rosemary'nin rüyasında gördüğü Rahibe Agnes'in ağzından konuşan kişi Minnie Castevet'tir:

"Kim olursa! Kim olursa!" dedi Rahibe Agnes. "Genç olsun, sağlıklı olsun ve bakire olmasın yeter. Sokaklarda sürten, işe yaramaz, uyuşturucu bağımlısı bir orospu olmak zorunda değil. Başta da söylemedim mi ben? Herhangi biri. Bakire olmadığı, genç ve sağlıklı olduğu sürece..."

Bu rüya sahnesi, birkaç faydalı görevi yerine getirir. Bizi, gerginlik verici bir şekilde eğlendirir. Castevetlerin, Terry'nin ölümüyle bir şekilde bağlantılı olduklarını anlatır, Rosemary'i sığ suların beklemekte olduğunu gösterir. Bunlar klasik bir analiz olmaktan ziyade, iki teknisyenin, dört silindirli bir karbüratörü incelemesi gibi belki de yalnızca başka bir yazarı ilgilendiren şeylerdir, ancak Levin işini o kadar dikkat çekmeden yapar ki, benim parmağımı doğrultup, "İşte orada! Burası, size yaklaştığı nokta, konuya girdiği nokta burası ve şimdi de, kalbinizin derinliklerine doğru inmeye başlayacak," desem, kimseye bir zararı olmaz.

Yine de, bu pasajla ilgili en göze çarpan şey, Rosemary'nin, uyurken hayal meyal duyduğu sözler üzerinden Katolik eğilimli bir rüya yaratmış olmasıdır. Minnie Castevet'e bir rahibe rolü yükler ve o bir rahibedir, ancak uzun zaman önce karşılaşmış olduğu Rahibe Agnes'ten daha karanlık inançlara sahip bir rahibedir. Karım, ayrıca, Katolik kilisesinin, etkisi altında büyüdüğü bir diğer temel inancının da şu olduğunu söyler: "Bize çocuklarınızı verin ve onlar sonsuza kadar bizim çocuklarımız olsunlar."

Bu ayakkabı, tam da böyle bir duruma uygundur ve Rosemary de bu ayakkabıyı giyer. Ve ironik bir şekilde, şeytana onun hayatının kapılarını açan şey, inancında meydana gelen bu yüzeysel zayıflamadır, ancak onun, "Andy"i boynuzlarıyla falan kabul etmesini sağlayan şey de inancının sarsılmaz temelidir.

Bu, Levin'in küçük evren içindeki dini görüşleri ele alış şeklidir (Rosemary, Wallace Stevens'ın "Pazar Sabahı" şiirinden kanlı canlı bir şekilde fırlamış olması mümkün olan, tipik bir modern genç kadındır) oturmuş portakal soyarken duyduğu kilise çanları ona hiçbir şey ifade etmez. Ancak derinlerde, kilise okuluna giden Rosemary Reilly hâlâ beklemektedir.

Levin'in büyük evreni ele alışı da buna benzer, yalnızca daha büyüktür.

Castevetlerin Woodhouselar için verdiği akşam yemeğinde, konu dönüp dolaşıp Papa'nın yakında New York'a yapacağı ziyarete gelmektedir. "Kitabın inanılması güç taraflarını, inanılır tutmaya çalıştım," der Levin, "gerçek hayatta meydana gelen bazı olayları hikâyenin içine katarak. Gazete yığınları biriktirdim ve esas olayların meydana gelmesinden bir ya da iki ay sonra bunlarla ilgili yazmaya başladım. Lindsay'nin vali seçilmesi gibi durumlarda çok işe yaradı. Bariz sebeplerden dolayı bebeğin 25 Temmuz'da doğması gerektiğine karar verirken, Rosemary'nin gebe kaldığı gece, gerçek hayatta nasıl bir olay yaşandığını görmek için geriye baktığımda bilin bakalım ne buldum: Papa'nın ziyareti ve televizyondaki haber çılgınlığı. Mutlu tesadüf diye buna derim! O andan itibaren kitabın, kaderin bir parçası olduğunu hissettim."

Guy Woodhouse ve Castevetler arasındaki Papa muhabbeti son derece tahmin edilebilir, hatta banal görünmektedir, ancak Levin'in tüm bu olaylardan sorumlu olduğunu öne sürdüğü görüşü tamamen açıklamaktadır:

"Televizyonda onun, ziyaretini erteleyeceğini ve (gazeteci saldırısı) bitene kadar bekleyeceğini duydum," dedi Bayan Castevet.

Guy gülümsedi. "Yani," dedi, "gösteri dünyası böyle işte."

Bay ve Bayan Castevet güldüler ve Guy da onlara eşlik etti. Rosemary gülümsedi ve bifteğini kesti…

Hâlâ gülmekte olan Bay Castevet, "Öyle bilirsiniz, olduğu şey tam olarak bu: Gösteri dünyası!

"Doğru söze ne denir," dedi Guy.

"Tüm o kostümler, ritüeller," dedi Bay Castevet, "her din için geçerli, yalnızca Katoliklik için değil. Cahiller için düzenlenen bir gösteri gibi."

Bayan Castevet, "Sanırım Rosemary'i gücendiriyoruz," dedi.

"Hayır, kesinlikle öyle değil," dedi Rosemary.

"Dindar değilsin, değil mi tatlım?" diye sordu Bay Castevet.

"Öyle yetiştirildim," dedi Rosemary, "ancak şimdi bir agnostiğim. Gücenmedim. Gerçekten."

* * *

Rosemary Woodhouse'un açıklamasının doğruluğundan şüphe etmeyiz, ancak o yüzeyin altında, bu duruma içerleyen ve muhtemelen, bu konuşmaları, kutsal şeylere hakaret olarak kabul eden, Rosemary Reilly adında bir kilise okulu öğrencisi yatar.

Castevetler burada garip bir iş mülakatı yapmaktadır, Guy ve Rosemary'nin inançlarının yönünü ve derinliğini test etmektedirler. Kiliseye ve kutsal şeylere karşı saygısızlıklarını açıkça ortaya koyarlar, ancak Levin onların ortak bazı görüşleri de dile getirdiklerini öne sürer ve bu görüşleri paylaşanlar yalnızca Satanistler değildir.

Ona göre, derinlerde bir yerlerde inanç yine de bulunmalıdır. Şeytanı içeri alan yüzeydeki zayıflamadır, ancak derinlerde,

Castevetler bile Hıristiyanlığa büyük bir ihtiyaç duymaktadırlar çünkü kutsallık olmadan dinsizlik de olmaz. Castevetler, Rosemary Woodhouse'un içinde yatan Rosemary Reilly'nin varlığını fark etmiş gibi görünmektedirler ve otantik bir pagan olan kocası Guy'u, bir nevi aracı olarak kullanmaktadırlar. Ve Guy da, takdire şayan bir şekilde, duruma uyum gösterir.

Şeytanı onun hayatına buyur eden şeyin, Rosemary'nin inancındaki zayıflama olduğu konusunda şüphe duymamız söz konusu değildir. İyi bir Katolik olan kardeşi Margaret, Castevetler planlarını harekete geçirdikten kısa bir sonra Rosemary'i arar. "Bütün gün boyunca içimde çok garip bir his vardı, Rosemary. Senin başına kötü bir şey geldiğini hissettim. Kaza veya onun gibi bir şey."

Rosemary hiçbir zaman bu tip önsezilere sahip olmamıştır (böyle bir şeye en çok yaklaştığı an, rüyasında Minnie Castevet'in sesiyle konuşan Rahibe Agnes'i görmesiydi) çünkü buna layık değildir. Levin'in söylediğine göre, iyi Katolikler (bu noktada, onun alaycılığını hissetmeyebiliriz) iyi önsezilere sahiptirler.

Dini motifler kitabın tamamına yayılmıştır ve Levin bu motifleri çok zekice kullanır, ancak bu konudaki tartılmalarımızı, Rosemary'nin dikkat çeken "gebelik rüyasından" bahsederek sonlandırabiliriz muhtemelen. Öncelikle, şeytanın Rosemary'i hamile bırakmayı seçtiği zamanın, Papa'nın ziyaretine denk gelmesi önemlidir. Sonuç olarak, şeytanla olan cinsel ilişkisini hayal meyal hatırlamaktadır, ancak sembolik açıdan, bilinçaltında yer etmiştir. Guy onu, şeytanla olan yüzleşmesine hazırlarken, gerçeklik de bir yanıp bir sönmektedir.

Rüyasında Rosemary kendini suikasta kurban giden Başkan Kennedy'yle birlikte bir yatta görür. Jackie Kennedy, Pat Lawford ve Sarah Churchill de onlarla birliktedir. Rosemary JFK'ye, dostu Hutch'un (cadılar meclisi tarafından alaşağı edilinceye kadar

Rosemary'nin koruyucusu olmuştur; hikâyenin başında Rosemary ve Guy'u, Bramford'un Kötü bir Yer olduğu konusunda uyaran da odur) gelip gelmeyeceğini sorar. Kennedy ona gülümser ve bu yat gezisinin "yalnızca Katolikler için" olduğunu söyler. Bu, Minnie'nin daha önce bahsetmediği bir özelliktir, ancak cadılar meclisinin gerçekten ilgilendiği kişinin Rosemary Reilly olduğu fikrini doğrulamaya yardımcı olur. Ve yine, tek amaçları kutsal şeylere saygısızlık etmektir; onların başarılı bir doğum gerçekleştirebilmeleri için, İsa'nın ruhani nesebinin yoldan çıkarılması gerekmektedir.

Guy, Rosemary'nin evlilik yüzüğünü çıkararak evliliklerini sembolik olarak sona erdirir, ancak bir şekilde sağdıç görevini de üstlenmiş olur. Rosemary'nin arkadaşı Hutch, meteorolojik uyarılarla çıkagelir (zaten tavşan kafesi, tavşanları korumaktan başka ne işe yarar ki?[11]) Cinsel birleşme sırasında Guy, şeytanın kendisi olur ve rüyanın sonlarına gelinirken, şeytanın gelini olmayan, ancak bir nevi yol açıcı olarak kurban edilen Terry'i görürüz.

İşin ehli olmayan birinin ellerinde, bu rüya sahnesi son derece yorucu ve didaktik bir hale gelebilirdi, ancak Levin bu işi son derece hafif ve çabuk bir şekilde yaparak, tüm sahneyi yalnızca beş sayfaya sığdırmıştır.

Ancak *Rosemary'nin Bebeği*'ndeki güçlü zemberek, bu dini alt tema değil, kitabın, şehirli paranoyasını kullanış şeklidir. Pek çok açıdan *Rosemary'nin Bebeği*, netameli bir Woody Allen filmi gibidir ve Woodhouse/Reilly ikiliği burada da işe yarar. Agnostik yüzeyinin altında sonsuza kadar Katolik olmasının yanında Rosemary'nin, yüzeye dikkatlice yedirilmiş o kozmopolit cilasının altında, bir küçük kasaba kızıdır ve kızı kasabadan çıkarabilirsiniz ancak vesaire, vesaire.

---

11 Rosemary'nin arkadaşı Hutch'ın ismi, sözlük anlamıyla "tavşan kafesi" demektir. Yazar burada, Hutch'ın isminden yola çıkarak Rosemary'i bir tavşan, Hutch'ı da onun koruyucusu olarak göstererek gönderme yapıyor. (çev.)

Bir deyiş vardır (ve kime atfetmem gerektiğini hatırlayabilsem, atfetmekten mutluluk duyardım), mükemmel paranoyanın, mükemmel farkındalık olduğunu söyler. Delice bir şekilde, Rosemarny'nin hikâyesi de bu tip bir farkındalığa doğru ilerler. Biz, ondan önce paranoyaklaşınz (mesela Minnie, Roman'ın, diğer odada Guy'la konuşabilmesi veya aklını çelebilmesi için bulaşıkları kasten yavaş yıkar), ancak şeytanla olan hayal meyal karşılaşmasını ve hemen ardından gelen hamileliğini, Rosemary'nin kendi paranoyası takip eder. Ertesi sabah uyandığında, her yerinin sanki pençelenmiş gibi çizilmiş olduğunu fark eder. "Bağırma," der Guy, ona tırnaklarını göstererek, "çoktan törpüledim bile."

Çok geçmeden Minnie ve Roman, Rosemary'i, zaten gitmekte olduğu genç doğum kontrol doktoru yerine, kendi doğum uzmanlan da olan meşhur Abe Sapirstein'a gitmeye ikna çalışmalanna başlarlar. *Yapma Rosemary,* demek isteriz ona; *o da onlardan biri.*

Modern psikiyatri, bizimle Bedlam'daki paranoid-şizofreni hastaları arasında, biz delice şüphelerimizi kontrol altında tutmakta başarılı olabilirken, onların, ipleri çoktan koparmış olmaları haricinde hiçbir fark olmadığını söyler. *Rosemary'nin Bebeği* veya Finney'nin *The Body Snatchers* gibi hikâyeleri de bu fikri onaylar niteliktedir. Korku hikâyesini, etkilerini, normalden ayrılan şeylere karşı duyduğumuz dehşetten yola çıkarak yaratan bir hikâye türü olarak ele almıştık. Ona, korku ve titreme ile adım attığımız bir tabu diyarı ve Apollonvari statükomuzun konforunu bir anda yerle bir edebilecek Dionysusvari bir güç olarak bakmıştık. Belki de tüm korku hikâyeleri, düzensizlik ve değişime karşı duyulan korkuyla ilgilidir ve *Rosemary'nin Bebeği*'nde, her şeyin bir anda değişmeye başladığını hissederiz. Bu değişikliklerin hepsini göremeyiz ama hissederiz. Rosemary için duyduğumuz korku ve endişe, onun, tehlikeli manyaklarla dolu bir şehirdeki tek normal insanmış gibi görünmesinden kaynaklanıyor olabilir.

Levin'in hikâyesinin ortasına bile gelmeden, herkesten şüphe duymaya başlarız ve on durumdan dokuzunda, bu şüphelerimizde haklı olduğumuzu görürüz. Rosemary adına, kendi paranoyamıza sonuna kadar teslim olabiliriz ve tüm kâbuslarımız gerçek olur. Kitabı ilk okuduğumda, Rosemary'nin Dr. Sapirstein'e gitmek için kendisinden vazgeçtiği, genç ve iyi bir insan olan Dr. Hill'den bile şüphelenmiştim. Hill bir Satanist değildir tabii ki... Rosemary, kendisini koruması için ondan yardım istediğinde, Rosemary'yi diğerlerine geri vermiştir sadece.

Eğer korku romanları daha sıradan korkular için bir tür arınma yöntemi olarak hizmet ediyorsa, o halde Levin'in *Rosemary'nin Bebebği* romanı, şehirlerde yaşayan insanların, şehirli paranoyalarına ait gerçek duyguları yansıtmakta ve bu duyguları etkili bir şekilde kullanmakta gerçekten çok başarılıdır. Bu kitapta iyi niyetli komşular falan yoktur ve 9-B'de oturan, suratı lekelerle kaplanmış yaşlı kadınla ilgili hayal ettiğiniz en kötü şeylerin hepsinin gerçek olduğu ortaya çıkar. Bu kitabın en büyük başarısı, bir süreliğine delirmemize izin vermesidir.

5

Şehirli paranoyasından, küçük kasaba paranoyasına: Jack Finney'in *The Body Snatchers* romanı.[12] Finney, ilk olarak 1955 yılında, ciltsiz bir Dell basımı olarak yayımlanan kitabıyla ilgili şunları söyler:

> Kitap 1950'lerin başında yazıldığı ve onunla ilgili çok fazla şey hatırlamıyorum. Sadece, küçük bir kasabada geçen garip bir olay veya olaylar serisi ile ilgili bir şeyler yazma havasında olduğumu hissettiğimi hatırlıyorum; açıklanması mümkün olmayan olaylar. Ve ilk düşüncemin, bir köpeğin bir araba tarafından yaralanacağı veya öldürüleceği, hayvanın iskeletinin bir kısmının çelikten oluştuğunun fark edildiği olduğunu hatırlıyorum. Kemikle çeliğin iç içe geçmiş olması, bir parça çelik ve bir parça çeliğin, birlikte geliştikleri belli olacak şekilde birbirlerinin içinden geçmesinden bahsediyorum. Ancak zihnimde, bu fikir hiçbir yere varmadı... Yazdığım ilk bölümde (eğer doğru hatırlıyorsam, göründüğü gibi) insanlar, kendilerine

12 Daha önce de belirttiğim gibi, Finney'in romanının, yetmişlerin sonunda yapılan uyarlamasında olay San Fransisco'da geçer, Polanski'nin *Rosemary'nin Bebeği* filmindeki bazı sahnelere çarpıcı bir şekilde benzeyen bir dizi sahneyle sonuçlanan bir şehirli paranoyasını tasvir etmeyi seçmişlerdir. Ancak Philip Kaufman'ın, Finney'in hikâyesini, o doğal, parkta ufak bir sahne bulunan küçük kasaba mekânından çıkardığında, kazandığından daha fazlasını kaybettiğini düşünüyorum.

çok yakın birinin bir sahtekâr olduğundan şikâyet ediyorlardı. Ancak bunun da nereye varacağını bilmiyordum. Fakat bununla oyalanırken ve bundan bir şeyler çıkarmaya çalışırken objelerin ışığın basıncıyla birlikte uzayda hareket edebileceğini ve bilinmeyen bir yaşam formunun, uzayda sürüklenmekte olmasının muhtemel olduğunu belirten, saygın bir bilimsel teoriye rastladım ve bu da, bu kitabı ortaya çıkardı. Bu kuru yapraklara benzeyen objelerin, taklit ettikleri insanlara nasıl benzedikleriyle ilgili yaptığım açıklamadan hiçbir zaman tatmin olmadım. O zaman da zayıf bir açıklama gibi görünüyordu, şimdi de öyle ama yapabildiğimin en iyisi buydu.

Bu hikâyenin esas anlamıyla ilgili, beni hayli eğlendiren bazı açıklamalar okudum, ancak aslında anlam falan yok; hikâyenin amacı sadece eğlendirmekti ve işin altında, bundan başka bir anlam da yoktu. Kitabın ilk film uyarlaması, aptalca bir sonla bitmesine rağmen kitaba oldukça sadık kalmıştı ve ben de, filmin yapımında çalışan insanların, bir tür mesaj vermeye çalıştıkları konusundaki iddialarını hep çok eğlenceli bulmuştum. Eğer böyle yaptılarsa, o zaman benim yaptığımdan çok daha fazlasını yapmışlar demektir ve benim kitabıma bu kadar sadık kaldıklarına bakılırsa, o mesajın araya nasıl kaynadığını anlamak da epey güçtür. Ve sonunda verilmek istenen mesaj kararlaştırıldığında, bana çok akılsızca gelmişti. Hepimizin aynı olmamızın iyi bir şey olmadığını ve bireyselliğin iyi bir şey olduğunu anlatmak için koca bir kitap yazma fikri beni güldürüyor.

Yine de, Jack Finney bireyselliğin iyi bir şey olduğuna ve benzerliğin, bir noktadan sonra korkutucu hale gelmeye başladığına dair çok sayıda hikâye yazmıştır.

The Body Snatchers'ın ilk filmiyle ilgili yorumları (baya yazdığı, 24 Aralık 1979 tarihli bir mektupta) benim de suratımda bir sırıtma oluşmasına sebep olmuştu. Pauline Kael, Penelope Gilliatt ve diğer tüm ağırbaşlı eleştirmenlerin de sıklıkla onayladıkları gibi, hiç kimse, bir büyük film eleştirmeni kadar espri anlayışından yoksun ve ufak şeylerin altında büyük anlamlar aramaya meyilli değildir (*The Fury*'de Pauline Kael, tüm ciddiyetiyle şunu söylemiştir: "Brian De Palma, Amerika'nın kalbindeki çöplüğü bulmuş."). Bu eleştirmenler, okuryazarlık seviyelerini maçoluklarını sürekli olarak sergileme zorunluluğu hisseden ergen erkekler gibi habire kendilerini kanıtlamak zorundaymış gibi hissederler. Belki de herkesten önce kendilerine. Bunun sebebi, tamamen görüntülerle ve söylenen sözlerle ilgilenen bir alanın sınırlarında çalışıyor olmaları olabilir. *The Body Snatchers* gibi, son derece kolay ulaşılan bir kitabın tüm yönlerini tamamıyla anlamak için en az lise seviyesinde eğitim görülmüş olmasının gerekli olduğunu, ancak cebinde dört dolar para bulunan eğitimsiz birinin de gidip filmi izleyebileceğinin ve Amerika'nın kalbindeki çöplüğe ulaşabileceğinin bilincinde olmalıdırlar. Filmler, konuşan kitaplar gibidir ve bu durum, pek çok okuryazar film eleştirmeninde akut bir aşağılık duygusuna sebep oluyor gibi görünür. Film yapımcıları da genelde bu tip eleştiri katliamlarına katılmaktan zevk alırlar ve kendisine, *The Wild Bunch* gibi şiddet içeren bir filmi gerçekten neden yaptığını soran bir eleştirmene verdiği kısa ve öz cevabı duyduğumda Sam Peckinpah'ı alkışlamıştım: "Vurdulu kırdılı filmleri seviyorum." Doğru olmasa bile, söylentiler bu cevabı verdiği yönündedir. Tanrım, doğru olmak zorunda.

Don Siegel'in *The Body Snatchers* adaptasyonu, film eleştirmenlerinin iki işi aynı anda yapmaya çalıştıkları eğlenceli bir durum örneğidir. Önce, Finney'nin romanının ve Siegel'in filminin, McCarthy duruşmalarıyla aynı zamanda ortaya çıkan cadı avı atmosferine ilişkin kinayeler olduğunu söyleyerek başlamışlardı. Sonra Siegel bir açıklama yapmış ve filmin aslında, Kızıl Korkusu'yla ilgili olduğunu söylemişti. Her Amerikalının yatağının altında gizlenen bir komünist olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmemişti, ancak Siegel'in sinsi bir beşinci kol hakkında bir film yaptığına en azından inanmış olduğuna fazla şüphe yoktur. Bu, paranoyanın son raddesidir diyebiliriz: Oradalar ve aynı bizim gibi görünüyorlar!

Sonuçta, en doğru konuşan Finney gibi görünmektedir: *The Body Snatchers,* kendi içindeki tatminkâr şeyler için okunması ve saklanması gereken iyi bir hikâyedir yalnızca. Mütevazı bir ciltsiz basım olarak yayımlandığı günden çeyrek asır sonra (daha kısa bir versiyonu Amerika'daki gazete bayilerinde *Hustler, Screw* ve *Big Butts* gibi son derece entelektüel dergilere yer açılabilmesi için güme giden, o eski dergilerden biri olan *Collier's*'de yayımlanmıştır), kitabın baskıları nadiren tükenmiştir. Paul Kaufman'ın uyarlamasının ardından, bir fotoroman olarak en düşük noktasına ulaşmıştır. Eğer fotoromandan daha düşük, daha iğrenç ve daha kitap karşıtı bir konsept varsa, ben bilmiyorum. Sanırım çocuklarımın, o fotoromanlardan biri yerine bir yığın Beeline kitabı[13] okumalarını tercih ederim.

Kitap, en yüksek noktasına ise, 1976'da Gregg Press tarafından yayımlanan ciltli basımıyla ulaşmıştır. Greg Press, ilk olarak ciltsiz olarak basılan, elli veya altmış tane bilimkurgu ve fantezi kitabını (romanlar, koleksiyonlar ve antolojiler) ciltli olarak yayım-

13 Beeline kitap, ucuz erotik kitaplar için kullanılan bir tanımdır. İsmini bu tür kitaplar basan Beeline Yayınevi'nden alınmıştır. (ed.)

lamış olan küçük bir şirkettir. Gregg serilerinin editörleri (David Hartwell ve L. W. Currey) seçimlerini iyi ve bilinçli bir şekilde yapmışlardır ve bilimkurguyla gerçekten ilgilenen her okurun kütüphanesinde (kitaplarla olduğu kadar, el yapımı eserlerle de tabii) yanlarında altın kırmızı damgalar olan, bu klasik yeşil ciltli kitaplardan bir veya daha fazlasını bulabilirsiniz.

Ah Tanrım, tamamen farklı bir tanjanta yöneldik. Neyse, boş verin; sanırım başta söylemek istediğim şey, Finney'in, *The Body Snatchers*'ın, yalnızca bir hikâye olduğuna olan inancının hem doğru hem de yanlış olduğunu düşündüğümdü. Kurguyla ilgili uzun süredir sahip olduğum inanç, hikâyenin, kurgudaki diğer her şeyden daha üstün olması gerektiği; hikâyenin kurguyu belirlediği ve diğer tüm kaygıların (tema, ruh hali, ton, sembol, tarz, hatta karakterizasyon) gözden çıkarılabilir olduğu yönündedir. Kurguya olan bu bakışıma şiddetle itiraz edecek eleştirmenler olduğunu biliyorum ve bu, eleştirmenlerin *Moby Dick*, *Pequod*'un son seferinde neler olduğuna dair bir kayıt değil, setoloji dalındaki bir doktora tezi olsaydı daha rahat edeceklerini düşünüyorum. Öğrencilerin yazdığı milyonlarca proje, bu hikâyeyi bir doktora tezi olacak kadar düşürmüştür, ancak hikâye tıpkı *Macbeth, The Faerie Queen, Aşk ve Gurur, Adsız Sansız Bir Jude, Muhteşem Gatsby* gibi eserlerde hikâyenin değişmez olması gibi hâlâ yerini korur. Jack Finney'in *The Body Snatchers*'ında da tabii. Ve hikâye, Tanrı'ya şükürler olsun, bir noktadan sonra, analiz edilemeyecek kadar değiştirilemez, gizemli ve dayanıklı bir hale gelir. Hiçbir üniversite kütüphanesinde "Moby Dick'in Hikâye Elementleri" başlıklı bir İngilizce master tezi bulamazsınız. Eğer böyle bir tez bulursanız, bana gönderin. O tezi yerim. A-1 Biftek Sosu'yla hem de.

Bunların hepsi iyi, güzel. Ve yine de Finney'in hikâye değerlerinin, o hikâyeyi tasarlayan zihnin filtreleri tarafından belirlendi-

ğine ve bir yazarın zihninin, dış dünyası ve iç mizacının bir ürünü olduğu fikrine itiraz edeceğini sanmıyorum. Bu, tüm o İngilizce master tezlerine zemin hazırlayan o filtreyle ilgili bir gerçektir ve aldıkları derecelerde gözümün kaldığını düşünmenizi istemiyorum. Tanrı biliyor ya, bir İngiliz Dili mezunu olarak ben de, tüm Doğu Teksas topraklarını verimlileştirecek kadar boktan şey atıp tutmuşumdur, ancak o uzun ve uğultulu İngilizce Yüksek Lisans masasında oturan insanların büyük bir kısmı, görünmez bir sürü görünmez biftek ve rosto kesmektedirler... İmparatorun yeni kıyafetlerini sürekli olarak takas edip durmalarının, dünyanın en büyük, akademik garaj satışı olabileceğinden bahsetmeme bile gerek yok.

Yine de, elimizdeki, bir Jack Finney romanı ve sırf bir Jack Finney romanı olduğu için bile, onun hakkında bir sürü şey söyleyebiliriz. Öncelikle, tamamen mutlak gerçeklere dayanacağını söyleyebiliriz. En azından başlangıçta neredeyse sıkıcı olabilecek bir düzyazı tipi gerçeklik vardır. Kitabın kahramanı olan Dr. Miles Bennell'le ilk tanıştığımızda (ve burada *başkahraman* kelimesini kullansaydım, Finney buna muhtemelen itiraz ederdi, o yüzden kullanmayacağım) o, o günkü son hastasını yolcu etmektedir: Burkulmuş bir başparmak. Becky Driscoll içeri girer (mükemmel bir Amerikan ismi değil de nedir?) ve ilk bozuk notayı çalar. Kuzeni Wilma bir şekilde, Ira Amca'sının, artık gerçekten amcası olmadığı fikrine kapılmıştır. Ancak bu bozuk nota çok kısık seslidir ve Finney'in, kitabın başlarında mükemmel bir şekilde tasvir ettiği küçük kasaba hayatındaki basit melodilerin yanında güçlükle duyulabilir ve Finney'in bu kitapta yorumladığı küçük kasaba arketipi, 1950'lerde yapılmış en iyi yorumlama olabilir.

Bu ilk birkaç bölümde Finney'in sürekli olarak çaldığı esas nota, o kadar gösterişten uzak bir şekilde memnun edicidir ki, daha tecrübesiz ellerde yavan bir hale dönüşmesi olasıdır. Güzel.

Finney tekrar tekrar bu kelimeye döner; bize anlattığına göre, Santa Mira'da durumlar vahşice, çılgınca, berbat ya da sıkıcı değildir. Santa Mira'da durumlar güzeldir. Burada kimse, o eski Çin lanetinin etkisi altında değildir.

"İlk kez, onun suratını gerçekten gördüm. Aynı, güzel surattı..." Bu, dokuzuncu sayfadandır. Birkaç sayfa sonra: "Dışarısı güzeldi, sıcaklık on sekiz derece civarındaydı ve hava aydınlıktı. Hâlâ epey güneşliydi."

Kuzen Wilma da güzel bir insandır, biraz sade olmasına rağmen. Miles, onun iyi bir eş ve anne olacağını düşünür, ancak o hiç evlenmemiştir. "Öyle gelmiş, öyle gidiyor," diye düşünür Miles, masum bir şekilde hiçbir banalliğin farkında olmadan. Bize, onun tipi olan bir kadının, akli sorunları olan bir kadın olacağına asla inanmayacağını söyler, "ancak hiçbir zaman emin olamazsınız".

Bu tip şeylerin, normalde işe yaramaması gerekir, ama bir şekilde yarar. Miles'ın bir şekilde tek kişi olmaktan çıkıp bizimle gerçekten konuşmaya başladığını hissederiz, tıpkı Twain'in romanındaki Tom Sawyer'ın gerçekten bizimle konuşuyormuş gibi hissettirdiği şekilde ve Santa Mira, California, Finney'in bize tasvir ettiği şekilde, neredeyse Tom'un bir çiti beyaza boyadığını görmeyi bekleyeceğimiz türden bir kasabadır (ancak, büyük bir fıçının içinde uyuyan bir Huck olmaz etrafta; Santa Mira'da olmaz).

The Body Snatchers, Finney'in, korku romanı olarak adlandırılabilecek tek kitabıdır, ancak Santa Mira (tipik, "güzel" bir Finney mekânı) böyle bir hikâye için en uygun yerdir. Belki de tek bir korku romanı, Finney'in yazması gereken tek şeydi. Bu romanın günümüzde "modern korku romanı" olarak adlandırdığımız şeyin kalıbını hazırladığı şüphesizdir. Eğer böyle bir şey gerçekten varsa, Finney'in, bunu icat etmekteki en büyük paya sahip olduğu kesindir. "Bozuk nota" tabirini daha önce kullanmıştım ve Finney'in *The Body Snatchers*'ta kullandığı esas yön-

temin bu olduğunu düşünüyorum. Bir bozuk nota, sonra iki tane daha, sonra hafif bir dalgalanma, sonra da bu notalardan oluşan bir sıra. Sonunda, düzensiz ve ahenksiz bir korku müziği, tüm melodiyi bastırır. Ancak Finney, güzellik olmadan korkunun da olmayacağını, müzik kulağı olmadan ahenksizliğin olmayacağını, güzellik olmadan çirkinliğin olmayacağını gayet iyi anlar.

Burada Leng Ovaları, toprağın altında Sikloplara ait harabeler, New York'un altındaki metro tünellerinde ayaklarını sürüye sürüye yürüyen canavarlar yoktur. Jack Finney'in *The Body Snatchers*'ı yazdığı dönemle hemen hemen aynı zamanda, Richard Matheson da "Born of Man and Woman" adlı o klasik, kısa hikâyesini yazmaktaydı ve bu hikâye şöyle başlıyordu: "Annem bugün bana adi herif dedi. Seni adi herif, dedi." Bu ikisi, ciddi sayıda Amerikan korku yazarı üzerinde, yirmi yıl veya daha fazla süre boyunca etkili olan Lovecraft-vari fanteziden sıyrılabilmişlerdir. Matheson'ın kısa hikâyesi, *Weird Tales* dergisi batmadan uzun zaman önce yayımlanmıştır. Finney'in romanıysa ondan bir yıl sonra *Dell* tarafından yayımlanmıştır. Matheson, *Weird Tales* dergisinde daha önce iki tane daha kısa hikâye yayımlamış olsa da, bu iki yazardan hiçbiri, bu Amerikan fantezi-korku dergisi ikonuyla bütünleştirilmemiştir. Onlar, neredeyse tamamen yeni bir Amerikan fantezi yazarı türünün doğuşunu temsil etmektedirler, tıpkı, 1977-1980 yılları arasında Ramsey Campbell ve Robert Aickman'ın, İngiltere'de bir başka kayda değer hareketin temsilcileri haline gelmeleri gibi.[14]

14 Finney ve Matheson'ın, Amerikan hayal gücü üzerinde yaptıkları şok tedavisi alanında kendi markalarını yaratmakta oldukları dönemde, Ray Bradbury, fantezi toplulukları tarafından tanınmaya başlamıştı ve ellili ve altmışlı yıllarda Bradbury'nin adı, genel okur kitlesinin zihninde, bu türle özdeşleştirilen en popüler isimlerden biri haline gelmişti. Ancak benim için, Bradbury, kendi ülkesinde tek başına yaşar ve çalışır ve onun dikkat çekici, yerleşmiş geleneklere karşı çıkan tarzı, asla başarılı bir şekilde taklit edilememiştir. Amiyane tabiriyle, Tanrı, Ray Bradbury'i yarattığında, tüm kalıpları kırmıştır.

Finney'in "Üçüncü Seviye" adlı hikâyesinin, Rod Serling'in *Alacakaranlık Kuşağı*'ndan önce çıktığından bahsetmiştim. Aynı şekilde, Finney'in Santa Mira adlı küçük kasabası da, Peter Straub'un Milburn adlı kurgusal New York kasabasına, Thomas Tryon'ın Connecticut'taki Cornwall Coombe kasabasına ve benim, Maine'de bulunan, kendi küçük Salem's Lot kasabama işaret eder. Blatty'nin genellikle sessiz, zengin ve güzel bir banliyö olan Georgetown'da gelişince de daha kötüye giden bir kötü olaylar serisinin gerçekleştiği *The Exorcist* adlı romanında bile Finney'in etkisini görmek mümkündür.

Finney, gözlerinizin önünde duran o küçük kasabanın yavan gerçekliğiyle daha sonra ortaya çıkacak olan kozaların bariz fantezisi arasında sağlam bir dikiş tutturmaya odaklanır. Bu dikişi öyle büyük bir beceriyle diker ki, gerçek dünyadan çıkıp da tamamen hayal ürünü olan dünyaya geçiş yaptığımızda, herhangi bir değişiklik olup olmadığını zor fark ederiz. Bu büyük bir beceridir ve kartları, yerçekimine tamamen aykırı bir şekilde parmaklarının ucunda gezdirebilen bir sihirbaz gibi, bunu öyle kolaylıkla yapar ki, herkesin böyle bir şeyi yapabileceğini düşünürsünüz. Yaptığı numarayı görürsünüz, ancak bu etkiyi yaratmak için uzun saatler boyunca harcadığı çabayı görmezsiniz.

Rosemary'nin Bebeği'ndeki paranoya faktöründen genel olarak bahsetmiştik. *The Body Snatchers*'ta bu paranoya dolu dolu ve eksiksiz bir şekilde ortaya çıkar. Eğer hepimiz, başlangıç aşamasında olan birer paranoyaksak (eğer hepimiz, bir kokteyl partisinde insanlar gülmeye başladıklarında fermuarımızın açık olmadığından ve insanların bize gülmediklerinden emin olmak için fermuarımızı kontrol ediyorsak) o zaman, Finney'in bu başlangıç aşamasındaki paranoyayı, duygularımızı Miles, Becky, Miles'ın arkadaşları ve Beliceclerin lehine döndürmek için kasten manipüle ettiğini söyleyebilirim.

Mesela, Wilma, Ira Amca'sının artık Ira Amca'sı olmadığı konusunda hiçbir kanıta sahip değildir, ancak kendi inancıyla ve sürekli olarak etkisini gösteren bir baş ağrısı gibi derin, yüzer-gezer bir anksiyete dalgasıyla biri etkilemeyi başarır. İşte size, bir Paul Bowles romanından veya esrarengiz bir Joyce Carol Oates hikâyesinden fırlamış kadar mükemmel, paranoid bir rüya:

> Wilma oturmuş, gergin gözlerle bana bakıyordu. "Bugünün gelmesini bekliyordum," diye fısıldadı. "Saçlarını kestireceği günü bekliyordum ve sonunda kestirdi." Tekrar bana doğru eğildi, gözleri büyümüştü ve sesi, tıslamalı bir fısıltı halindeydi. "Ira'nın boynunun arkasında bir yara izi vardır. Bir keresinde orayı yakmıştı ve baban da o yarayı deşmişti. Yarayı," diye fısıldadı, "saçları uzadığında göremezsin. Ancak boynunu tıraş ettiğinde görebilirsin. Bugün (tam olarak bunu bekliyordum!) saçlarını kestirdi." Aniden heyecanlanarak oturduğum yerde öne doğru eğildim. "Ve yara izi gitmiş miydi? Yani demek istediğin..."
>
> "Hayır!" dedi, neredeyse kızgın bir şekilde, gözleri parlayarak. "Orada, tıpkı Ira Amca'nınki gibi!"

Yani Finney, tamamen subjektif bir dünyayla haşır neşir olduğumuzu tam bir paranoyayla göstermektedir. Tabii ki biz, elinde hiçbir kanıt olmadığını bilsek bile Wilma'ya inanırız; sırf, kitabın adına baktığımızda "mezar hırsızlarının" dışarıda bir yerlerde olduğunu bildiğimiz için.

Bizi, başından beri Wilma'nın tarafında tutarak Finney, ıssız yerlerde gözyaşı döken Yahya'ya denk bir hale gelmemize sebep olur. Kitabın, ellili yıllarda bir komünist komplosunun döndüğünü

veya antikomünizm adına hizmet eden bir faşist komplosunun düzenlenmekte olduğunu düşünen insanlar tarafından hevesle benimsenmesinin sebebini anlamak zor değildir. Çünkü, öyle ya da böyle bu kitap, güçlü paranoid imaların bulunduğu, komplolarla ilgili bir kitaptır. Diğer bir deyişle, her türden politika delisinin, politik kinaye olarak adlandıracağı tipten bir hikâyedir.

Daha önce, mükemmel paranoyanın, mükemmel farkındalık olduğundan bahsetmiştim. Bu paranoyayı ekleyebileceğimiz tek şey, aşırı yorulmuş bir zihnin son savunmasıdır. Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Edward Albee, Thomas Hardy ve hatta F. Scott Fitzgerald gibi çok farklı kaynaklardan oluşan XX. yüzyıl edebiyatının büyük bir kısmı, varoluşsal bir dünyada, kimsenin bir planı olmadığı ve olayların rastgele geliştiği bir tımarhanede yaşadığımızı öne sürmüştür. TANRI ÖLDÜ MÜ? diye sorar, Rosemary Woodhouse'un Satanist doğum uzmanının bekleme odasındaki *Times* dergisi kapağı. Böylesi bir dünyada, Hanes tişörtü giymiş bir akıl hastasının, nadiren kullanılan bir binanın üst katında oturmuş, paket yaptırdığı tavuğu yerken, postayla teslim aldığı silahıyla Amerikan başkanının beynini uçurmak için beklemesi son derece inanılır bir şeydir; yıllar sonra bir başka akıl hastasının, o ölen başkanın küçük kardeşine aynı şeyi yapmak için bir otel mutfağının etrafında dolanıp durması da ihtimal dışı değildir; Iowa, California ve Delawareli nazik, genç Amerikan erkeklerinin, etraftan, bazıları son derece ufak olan kulaklar toplayarak Vietnam'da dolaşmaları anlaşılabilir bir durumdur; dünyanın, sabah kahvaltısında ne yediğini bile doğru dürüst hatırlayamayan, seksen yaşındaki Müslüman bir din adamının vaazları yüzünden apokaliptik bir savaşın eşiğine gelmesi de öyle.

Tüm bunlar, Tanrı'nın çok uzun bir tatile çıktığını veya gerçekten de tamamen yok olduğunu kabul ettiğimiz takdirde, fikren kabul edilebilir şeylerdir. Fikren kabul edilebilirdiler, ancak bizim

duygularımız, ruhlarımız ve düzen tutkumuz (insanlığımızı oluşturan güçlü elementler) buna isyan eder. II. Dünya Savaşı sırasında, kamplarda yaşayan altı milyon Yahudi'nin öldürülmesi, şairlerin dövülmesi, yaşlı kadınlara tecavüz edilmesi ve çocuklardan sabun yapılması için hiçbir sebep olmadığını ve olayların rastgele geliştiğini ileri sürersek (işler burada biraz kontrolden çıktı, ha-ha, ay çok pardon) o zaman zihnimiz tökezlemeye başlar.

Bunun yaşandığını, Vietnam Savaşı'na girmemizle başlayıp, üniversite kampüsleri içindeki oturma saatleri ve oy kullanma yaşının on sekiz olmasından, kurumların yarattığı çevre kirliliğine kadar uzanan o nesilsel ürpertinin zirvesinde bizzat gördüm.

O zamanlar Maine Üniversitesi'nde öğrenciydim ve üniversiteye başladığımda politik eğilimlerim, radikalleşemeyecek kadar sağa yatkın olsa da, 1968 yılına geldiğinde, bazı sorular hakkında fikirlerim tamamen değişmişti. Jack Finney'in daha sonra yazdığı *Time and Again* romanının kahramanı, bu durumu benden daha iyi anlatır:

> Ben, çocukluğunda hayatımızı büyük oranda kontrol eden insanların, hepimizden daha bilgili olduğu ve muhakeme yeteneklerinin de hepimizinkinden daha üstün olduğu, bizden daha zeki olduğu varsayımına bağlı olarak geçirmesinin üstünden çok uzun zaman geçmiş, sıradan biriyim. Vietnam Savaşı'na kadar, tüm zamanlarda alınmış bazı en önemli kararların, bizden çok da fazla bilgili olmayan adamlar tarafından alınabileceğini anlamamıştım.

Benim için bu, neredeyse kahredici bir keşifti. Muhtemelen, Stratford Sineması'nda, ben ve akranlarımın, Rusların bir uzay uydusunu yörüngeye yerleştirdiği haberini, kendisine yakın mesa-

feden ateş edilmiş gibi görünen bir sinema müdüründen aldığımız o akşam başlamış olan bir keşif.

Ancak tüm bunlara rağmen, altmışların son dört yılında mantar gibi türeyen o paranoyayı tamamen kabullenmeyi imkânsız bulmuştum. 1968 yılında, üniversitedeki ilk senemde, Boston'dan gelen üç Siyah Panterler üyesi okulumu ziyaret etmiş ve (Konferans Serileri kapsamında) büyük ölçüde Rockefellerlar ve AT&T'nin önderliğindeki Amerikan iş kurma prosedürünün, Amerika'da neofaşist bir politik durumun ortaya çıkmasından nasıl sorumlu olduğundan, kendi işleri için kâr sağlamak amacıyla Vietnam'daki savaşın çıkmasına ve çok daha şiddetli bir ırkçılık, devletçilik ve cinsiyetçilik ortamının oluşmasına nasıl destek verdiğiyle ilgili konuşmuştu. Johnson onların kuklasıydı, Humphrey ve Nixon da öyle; birkaç yıl sonra The Who'nun da söyleyeceği gibi, bu bir "tıpkı eski patrona benzeyen yeni patronla tanışın" vakasıydı. Tek çözümse sokağa dökülmekti. Konuşmalarını, bir Panter sloganıyla noktaladılar. "Güç namlunun ucunda." Ve sonra, Fred Hampton'ı hatırlamamızı rica ettiler.

Doğrusu, o dönem boyunca, ne Rockefellerlar'ın ne de AT&T'nin ellerinin hiçbir şekilde temiz kaldığına inanmıyorum. Sikorsky and Douglas Aircraft, Dow Chemical ve hatta Amerikan Bankası'nın, savaşın, işler için iyi olduğu (ancak işleri, doğru insanların üstüne yıkabildiğiniz sürece, asla kendi oğullarınızı ortaya atmayın; mümkün olan her fırsatta Latinleri, zencileri ve Appalachia dağlarından gelen o zavallı, beyaz köylüleri savaş makinesinin içine atın ama bizim çocuklarımızı değil, ah, hayır, bizim çocuklarımızı asla!) düşüncesini paylaştıklarına o zaman da inanıyordum, şimdi de inanıyorum. Fred Hampton'un ölümünün, en basitinden, polisin yaptığı bir katliam olduğuna o zaman da inanıyordum, şimdi de inanıyorum. Ancak bu Siyah Panterler, gülünç bir komplo teorisini öne sürüyorlardı, ancak dinleyiciler gülmüyordu.

Soru ve cevap bölümüne gelindiğinde dinleyiciler, bu komplonun nasıl işlediğine, bu işin başında kimin olduğuna ve emirleri nasıl verdiklerine dair ciddi ve endişeli sorular soruyorlardı.

Sonunda ayağa kalktım ve şuna benzer bir şey söyledim: "Bu ülkede gerçekten bir Faşist Komplo Kurulu olduğunu mu iddia ediyorsunuz? Komplocuların (GM ve Esso'nun başkanları, David ve Nelon Rockefeller da dahil) Bonneville Tuz Çölü'nün altındaki, gizli bir yeraltı odasında toplanıp, daha çok siyahi insanın askere nasıl alınabileceğini veya Güneydoğu Asya'daki savaşın nasıl uzatılabileceğini tartıştıklarını mı iddia ediyorsunuz?" Sorumu, bu şirket yöneticilerinin, o toplantılara kendi uçan daireleriyle gitmiş olma ihtimallerini de ekleyerek (böylece, Vietnam Savaşı'yla ilgili durumun yanı sıra, uzun zamandır sağda solda dolaşan UFO görülmesi olaylarındaki artışı da açıklamış olurduk) salondaki insanların sinirli bir şekilde bana susup oturmamı söylemesinin ardından sonlandırdım. Öfkeyle kızarıp Hyde Park'ta pazar akşamları karton kutulardan yaptıkları kürsülerin üzerine çıkan adamların neler hissettiklerini anlayarak, apar topar oturdum. Bu duygu pek hoşuma gitmemişti.

Konuşma yapan Panter, soruma cevap vermemişti (aslına bakarsanız, bu bir soru da sayılmazdı pek), yalnızca, yumuşak bir sesle, "Sana sürpriz oldu, değil mi, adamım?" dedi. Dinleyiciler bunu büyük bir alkış ve kahkaha dalgasıyla karşıladılar.

Gerçekten sürpriz olmuştu ve sevimsiz bir sürpriz olduğu da kesindi. Ancak bazı düşünceler beni, benim jenerasyonumun, altmışlı yıllar boyunca saçları uçuşarak, Kingsmen'in "Louie Louie" şarkısından, Jefferson Airplane'in patlayıcı müziklerine geçişin verdiği haz ve dehşetle gözleri yuvalarından uğramış bir şekilde, gamsız gamsız dolaşan insanlarının, iplerin birilerinin elinde olduğunu (Nelson Rockefeller'ın bile) düşünmeden, A noktasından Z noktasına gidebilmelerinin imkânsız olduğuna ikna etti.

Bu kitapta, korku hikâyesinin pek çok açıdan iyimser ve eğlenceli bir deneyim olduğunu ve bunun, inatçı insanlar için, doğaüstü olmasa da tamamen gerçek olan, korkunç sorunlarla başa çıkmak için sıkça kullanılan bir yol olduğunu belirtmeye çalıştım. Paranoya, böylesine iyimser bir görüşün en son ve en güçlü kalesi olabilir. Zihin, "Burada mantıklı ve anlaşılabilir bir şeyler oluyor! Böyle şeyler öyle rastgele olmaz!" diye bağırır.

Dallas'taki plazanın bulunduğu tepede bir gölge görürüz ve orada bir adam gördüğümüzü söyleriz. James Earl Ray'in Güney'deki bazı ticari girişlere veya belki de CIA'ya hizmet ettiğini söyleriz. Amerikan ticari girişimlerinde birbirlerine tamamen zıt giden, karmaşık güç halkaları olduğu gerçeğini tamamen göz ardı ederiz ve Vietnam'daki aptalca ama büyük ölçüde iyi niyetli varlığımızın, askeri-kurumsal ittifakın yumurtladığı bir komplo olduğunu söyleriz veya New York'ta son zamanlarda ortaya çıkan, o düşüncesiz ve imla hatalarıyla dolu posterlerde de dediği gibi, Ayetullah Humeyni'nin (evet, bildiniz) Rockefeller'ın kuklası olduğunu söyleriz. Tüm yaratıcılığımızla, Kaptan Mantell'in, 1947'de pilotların yalancı güneş olarak adlandırdıkları bir olay sırasında, Venüs'ün garip bir yansımasının peşinden giderken oksijen yetersizliğinden değil, kendisine fazla yaklaştığı için, uçağını ölüm ışınlarıyla patlatan bir uzay gemisini kovalarken öldüğünü söyleriz.

Sizde, oturup böyle şeylerle dalga geçmeye teşvik ediyormuşum gibi bir izlenim bırakmak istemem çünkü yaptığım şey bu değil. Bunlar, deli insanların değil, statükoyu korumaktan ziyade, çaresizce ona ulaşmaya çalışan akıllı insanların inançlarıdır. Ve Becky Driscoll'un kuzeni Wilma, Ira Amca'nın, artık Ira Amca olmadığını söylediğinde, ona içgüdüsel olarak anında inanırız. Eğer inanmazsak, elimizde kalan tek şey, küçük bir California kasabasında yaşayan ve yavaş yavaş delirmeye başlayan, evde kalmış bir kadın olur. Bu fikir hiç çekici değildir; aklı başında bir

dünyada, Wilma gibi hoş, orta yaşlı kadınların kafayı yememeleri gerekir. Bu hiç doğru bir şey değildir. Bu durumda, onun Ira Amca konusunda haklı olabilme ihtimalinden çok daha korkunç bir kaosun fısıltıları gizlenmektedir. İnanırız çünkü inancımız, o kadının akıl sağlığının yerinde olduğunu doğrular. Ona inanırız çünkü… çünkü… çünkü ortada bir şeyler dönmektedir! Tüm o paranoyak fanteziler, fantezi falan değildir. Biz (ve kuzen Wilma) haklıyızdır. Deliren şey dünyadır. Dünyanın delirmesi fikri oldukça kötüdür, ancak Billy Nolan'ın otuz metrelik böceğiyle, onun aslında ne olduğunu gördükten sonra başa çıkabildiğimiz gibi, ayaklarımızın tam olarak nereye bastığını bilirsek, dünyanın delirmesiyle de başa çıkabiliriz. Bob Dylan, "Burada bir şeyler oluyor / Ama ne olduğunu bilmiyorsunuz / Değil mi Bay Jones?" diyerek, içimizdeki varoluşçuya seslenir. Finney, Miles Bennell kimliğine bürünerek bizi kolumuzdan sıkıca tutar ve bu arada tam olarak ne olup bittiğini bildiğini söyler: Sorun, uzaydan gelen kozalardır. Her şeyden onlar sorumludur!

Finney'in hikâyenin içine yedirdiği klasik paranoya detaylarını takip etmek eğlencelidir. Miles ve Becky sinemadalarken, Miles'ın bir yazar olan arkadaşı Jack Belicec, Miles'tan, gelip bodrumda bulduğu şeye bakmasını ister. Bulduğu şey, bilardo masasının üstünde yatan ve Miles, Becky, Jack ve Jack'in karısı Theodora'ya, bir şekilde henüz tam olarak şekillenmemiş gibi görünen, çıplak bir erkek bedenidir. Koza halindedir tabii ki ve almakta olduğu şekil, Jack'in şeklidir. Kısa süre sonra bir şeylerin gerçekten yolunda gitmediğine dair somut bir kanıtla karşılaşırız:

> Parmak izlerini gördüğümüzde, Becky ciddi ciddi inledi ve sanırım hepimizin de midesi bulanmıştı. Hiçbir zaman canlanmamış bir bedenle ilgili fikir

> yürütmek bir şeydir, boştur. Ancak bu fikirlerin kanıtlanması bambaşka bir şeydir. Beyninizin derinliklerindeki ilkel bir noktaya dokunur. İz falan yoktu ortada; beş tane muntazam, kapkara daire vardı.

Bu dört kişi (artık koza komplosundan haberdar olarak) kozaların nasıl gelişeceklerini görene kadar polisi aramamaya karar verir. Miles, Becky'i eve götürür ve sonra Belicecler'i, bilardo masasındaki şeye göz kulak olmaları için bırakarak kendi evine döner. Ancak gecenin bir yarısı, Theodora Belicec korkar ve çift, soluğu Miles'ın kapısında alır. Miles, psikiyatrist arkadaşı Mannie Kaufman'ı arar (Deli doktoru mu? Bu bizi hemen şüphelendirir. "Burada bir deli doktoruna ihtiyacımız yok," diye bağırmak isteriz Miles'a, "Orduyu ara!") ve onu, kendisi Becky'nin arkasından giderken, Beliceclerle oturması için çağırır. Becky kısa süre önce babasının artık babası olmadığına dair hislerini itiraf etmiştir.

Driscoll ailesinin bodrumundaki bir kütüphanenin alt rafında Miles, yalancı-Becky'e dönüşmekte olan bir koza bulur. Finney, gelişmekte olan bu şeyin neye benzeyeceğini harikulade bir şekilde tasvir eder. Onu, madalya damgalamakla, fotoğraf tab ettirmekle ve sonra da şu canlıymış gibi duran, ürkütücü Güney Amerika bebekleriyle kıyaslar. Ancak içinde bulunduğumuz büyük gerginlik sırasında bizi gerçekten etkileyen şey, kozanın, tozlu bir bodrum katındaki kapalı bir kapının ardına ne kadar muntazam bir şekilde gizlenmiş, zamanının gelmesini beklemekte olduğudur.

Becky, "babası" tarafından uyuşturulmuştur ve tamamen romantik bir sahnede Miles, onu evden çıkarır ve kollarına alıp, Santa Mira'nın uykuda olan sokaklarında taşır. Kadının geceliğindeki tüllerin, ay ışığında neredeyse parladığını hayal etmek zor değildir.

Tüm bunların sonucu ne mi olur? Mannie Kaufman eve vardığında iki adam, bodrumu incelemek üzere Beliceclerin evine dönerler:

> Masada beden falan yoktu. Tepedeki lambanın gölgesiz ışığı altında, masanın yeşil keçesi uzanıyordu ve keçenin üzerinde, köşeler ve kenarlar dışında, açık kirişlerden kopmuş veya dökülmüş gibi gözüken kalın, gri havlar vardı.
>
> Jack, ağzı açık bir halde, bir anlığına masaya bakakaldı. Sonra aniden Mannie'ye dönerek, kendisine inanması için yalvaran, isyankâr bir sesle "Masanın hemen üstündeydi! Mannie, oradaydı!" dedi. Mannie gülümseyerek kafa salladı. "Sana inanıyorum, Jack..."

Ancak bunun beyaz önlüklü adamları çağırmadan saniyeler önce tüm deli doktorlarının söylediği bir şey olduğunu biliriz. Masadaki havların, kirişlerden dökülen havlar olmadığını biz biliriz. Lanet olasıca şey, tohumlarını ekmeye gitmiştir. Ancak bunu başka kimse bilmez ve Jack çaresiz bir paranoyağın son savunmalarını yapacak noktaya gelmiştir: "Bana inanmak zorundasınız doktor!"

Mannie Kaufman'ın, Santa Mira'daki yakınlarının artık yakınları olmadığına inanan insan sayısındaki artış konusunda yürüttüğü mantık, Santa Mira sakinlerinin hafif bir toplu histeri vakası, Salem cadı mahkemeleri, Guyana'daki toplu intiharlar ve hatta ortaçağda ortaya çıkan dans hastalığı gibi durumlara sebep olması muhtemel olan bir şey yaşadıklarıdır. Ancak bu mantıksal yaklaşımın altında varoluşçuluk huzursuz bir şekilde pusuda beklemektedir. Böyle şeyler olur, der Mannie, belli bir sebep olmadan. Er ya da geç de kendi kendilerine çözülürler.

Öyle de olur. Kocasının artık kocası olmadığına inanan Bayan Seeley, her şeyin artık yolunda olduğunu söylemek için Miles'ı ziyaret eder. Ve keza Kuzen Wilma da, böyle bir karmaşaya neden olduğu için ne kadar utandığını ve Ira Amca'nın, tabii ki de Ira Amca olduğunu söylemek için Miles'ı arar. Ve her bir durumda bir başka gerçek, bir isim, göze çarpar: Tüm bu insanlara Mannie Kaufman yardım etmiştir. Burada yanlış olan bir şeyler olduğu kesindir, ancak biz bunun ne olduğunu gayet iyi biliriz; teşekkürler, Bay Jones. Kaufman'ın isminin nasıl sürekli ortaya çıktığını fark ederiz. Aptal değiliz sonuçta, değil mi? Tabii ki de değiliz! Ve Mannie Kaufman'ın, deplasmandaki takımın oyuncusu olduğu artık belli olmuştur.

Bir şey daha var. Jack Belicec'in ısrarı üzerine Miles, sonunda Pentagon'daki bir arkadaşını aramaya ve tüm hikâyeyi anlatmaya karar verir. Yaptığı bu şehirlerarası aramayla ilgili, Miles bize şunları söyler:

> "Uzun ve karmaşık bir hikâyeyi telefonda anlatmak hiç kolay değil... Ve bağlantımız da işimizi pek kolaylaştırmıyordu. Başlarda, Ben ile birbirimizi duyabiliyorduk, sanki komşu evlerdeymişiz gibi. Ancak ona, burada olanları anlatmaya başladığım anda, bağlantımız bozulmaya başladı. Ben, sürekli olarak, söylediklerimi tekrarlamamı istiyordu ve ben de, onun beni anlayabilmesi için neredeyse bağırıyordum. Söylediğiniz her cümleyi tekrarlamak zorunda kaldığınızda doğru düzgün konuşamıyor, hatta doğru düzgün düşünemiyorsunuz. Bu yüzden ben de operatöre bir sinyal gönderip, daha iyi bir bağlantı talep ettim... Kulağımda cızırtılı bir ses yükseldiğinde, zorlukla sözlerime devam ettim ve sonra o sesi bastırarak konuşmaya çalışmak zorunda kaldım..."

"Onlar", tabii ki Santa Mira'ya gelen ve Santa Mira'dan yapılan ağlantıların kontrolünü artık ele geçirmişlerdir (*The Outer Limits*'ın her yeni bölümünün açılışını yapan o korkutucu sesin de dediği gibi; "Yayını biz kontrol ediyoruz. Yatay dalgaları biz kontrol edeceğiz. Dikey dalgaları biz kontrol edeceğiz. Görüntüyü döndürebilir, titretebilir, odağı değiştirebiliriz…"). Böyle bir paragraf, herhangi bir savaş karşıtı protestocunun, SDS üyesinin veya ev telefonunun dinlendiğine veya köşedeki Nikonlu adamın, nerede olduğu belirsiz bir dosyaya işlenmek üzere kendisinin fotoğraflarını çektiğini en az bir kez düşünmüş olan herhangi bir aktivistin tepki vereceği bir noktaya dokunur. Onlar her yerdedirler; *onlar* bizi izlemektedirler; onlar her şeyi duyarlar. Siegel'in, Finney'in romanının, her yatağın altında saklanan Kızıl ile ilgili olduğuna ve diğer insanların da, bu kitabın, yaklaşmakta olan faşist bir tehditle ilgili olduğuna inanmaları şaşırtıcı değildir. Biz bu kâbusun girdabında daha derinlere sürüklendikçe, Dallas'taki plazanın önünde bulunan tepedeki suikastçıların veya Jonestown'da, zehirli Kool-Aid'leri itaatkâr bir şekilde içtikten sonra, ciyak ciyak ağlayan bebeklerinin boğazlarına püskürtenlerin de kozalardaki insanlar olduklarına inanmak mümkün bile olabilir.

Miles'ın ordudaki arkadaşıyla yaptığı telefon konuşması, paranoyak zihnin nasıl çalıştığına dair, kitaptaki en açık tariftir. Tüm hikâyeyi biliyor olsanız bile, yetkililere bunu anlatırken zorlanırsınız. Hele ki kafanızın içinde cızırdayan bir ses varsa, düşünmek bile zorlaşır!

Bunun yanında, Finney'in karakterlerinin hissettikleri yabancı korkusu da vardır. Kozalar, Joe McCarthy'nin de söylediği gibi, "hayat tarzımıza yönelik bir tehlikedir". "Sıkıyönetim ilan etmeleri gerekecek," der Jack, Miles'a, "askeri abluka veya onun gibi bir şey, ne olursa! Ve sonra, yapılması gereken ne varsa yapılmalı. Bu şeyin köklerinin bulunması, ezilmesi, parçalanması ve öldürülmesi gerek."

Daha sonra, Santa Mira'dan yaptıkları kısa kaçış yolculuğu sırasında Miles ve Jack, arabanın bagajında iki tane koza olduğunu fark ederler. Bunun ardından olanlar, Miles şöyle anlatır:

> "Ve orada, yanıp sönen kırmızı ışıkların, gidip gelen dalgaları arasında öylece yatıyorlardı. Bir veya iki yerinden çoktan çatlamış olan iki koca koza. İki elimle içeri uzanarak, onları toprağın üzerine yuvarladım. Bir çocuğun elindeki balon kadar hafif, dokunulduğunda da son derece kuru ve sertlerdi. Onların tenime değdiklerini hissettiğimde, aklımı tamamen kaybettim ve sonra onları, korku ve hayvansı bir iğrenme duygusunun yol açtığı, çatlak sesli ve anlamsız çığlıklar ("Aahh! Aahhh! Aaahh!") attığımın bile farkında olmadan, ayaklarımın altında çiğnemeye ve ezmeye başladım."

Burada, ellerinde "DURUN VE ARKADAŞ OLUN" yazan pankartlar taşıyan yaşlı adamlar yoktur; burada, akıllarını büyük ölçüde kaybetmiş bir halde, uzaydan gelen bu cansız işgalcilerin üzerinde, çılgın tavuk dansını yaparak zıplayan Miles ve Jack vardır. Burada, bu yaratıklardan bilim adına neler öğrenebileceğimizle (bkz: *The Thing*) ilgili bir tartışma yapılması bile söz konusu değildir. Ortada bir beyaz bayrak yoktur, anlaşma yoktur; Finney'in uzaylıları, durgun göllerde yüzdüğünüz bazı zamanlarda derinize yapıştığını fark ettiğiniz, şişmiş keneler kadar garip ve çirkindirler. Burada ne mantık ne de mantıklı olma çabası yoktur; yalnızca Miles'ın, uzaylı yabancılara verdiği kör ve ilkel tepki vardır.

Finney'in bu romanına en çok benzeyen kitap, Robert A. Heinlen tarafından yazılan *The Puppet Masters* romanıdır. Tıpkı Finney'in romanı gibi, bu roman da bilimkurgu olarak adlandı-

rılır, ancak aslında bir korku romanıdır. Bu romanda, Satürn'ün en büyük uydusu olan Titan'dan gelen işgalciler, görevlerini yapmaya hazır ve istekli bir şekilde Dünya'ya inerler. Heinlein'in yaratıkları koza halinde değildirler, onlar gerçek birer kenedir. Kurbanlarının ensesine yapışıp sizin veya benim bir atın sırtında dolaşacağımız şekilde, ortalıkta dolaşırlar. Bu iki kitap çarpıcı bir şekilde pek çok açıdan birbirine benzer. Heinlein'in anlatıcısı, "onların" gerçekten akıllı olup olmadıklarını merak ederek anlatımına başlar. Anlatıcı, Titan'a gönderilmesi planlanan roket gemilerini yapan ve tamir eden insanlardan biridir ve artık öküz öldüğüne göre, ortaklık da bozulmuştur. "Ölüm ve yıkım!" diye bitirir sözlerini anlatıcı, böylece kitabın sonuna gelinir.

Ancak Finney'in romanındaki kozaların teşkil ettiği esas tehdit tam olarak nedir? Finney'e göre, bu kozaların, insan neslinin sonunu getirmesi olasılığı, neredeyse ikincil bir konudadır (koza insanları, eski bir tanıdığımın deyimiyle, "işlerini görmek" gibi bir dertleri yoktur). Jack Finney için gerçek korku, tüm o "güzel" şeylerin tehdit altında olmasıdır ve bence, biz de burada devreye gireriz. Koza istilasının artık tamamen başlamasından kısa bir süre sonra ofisine gitmekte olan Miles, gördüğü manzarayı şöyle anlatır:

> "... Throckmorton Sokağı'nın görüntüsü beni bunalıma sokmuştu. Gün ışığının altında, pislik içinde ve sefil bir görüntüsü vardı. Bir belediye çöp kutusu, önceki günden kalan çöplerle dolup taşmıştı; yüksek bir sokak lambasının karpuzu kırılmıştı ve birkaç bina ötede bomboş bir dükkân vardı. Pencereler beyaza boyanmıştı ve camın üzerinde, özensizce yazılmış bir "*Kiralık*" yazısı vardı. Nereye müracaat edilmesi gerektiği yazmıyordu ve içimden bir ses, bu binanın kiralanıp kiralanmamasının artık kimsenin umurun-

da olmadığını söylüyordu. Benim binamın girişinde, kırılmış bir şarap şişesi vardı ve binanın gri taşları üzerine yerleştirilmiş, pirinçten yapılma isim levhası lekelenmişti ve cilası solmuştu."

Jack Finney'in şiddetli bir şekilde bireyselci olan bakış açısından bakıldığında, *The Body Snatchers* ile ilgili en kötü şey, o küçük, güzel Santa Mira kasabasının, New York'taki Kırk İkinci Cadde metro istasyonuna benzer bir şeye dönüşmesine sebep olacak olmalarıdır. Finney'in iddiasına göre insanlar, kaosun içinden bir düzen yaratma içgüdüsüne doğuştan sahiptirler (bu da, kitabın paranoid temalarına mükemmel şekilde uygundur). İnsanlar, evreni geliştirmek ister. Bunlar, belki de eski kafalı fikirlerdir, ancak Finney, Richard Gid Powers'ın romanın Greg Press basımındaki önsözünde söylediği gibi, bir gelenekselcidir. Finney'in bakış açısından bakıldığında, kozalardaki insanların en korkutucu yanı, kaosun onları hiçbir şekilde rahatsız etmemesi ve hiçbir estetik duygusuna sahip olmamalarıdır. Bu, uzaydan gelen güllerin istilası değil, uzaydan gelen yakup otlarının ortalığı sarmasıdır. Kozalardaki insanlar, bahçelerindeki çimleri kısa bir süreliğine biçtikten sonra bunu yapmaktan vazgeçeceklerdir. Bahçede biten yabani otlar onların hiç umurlarında değildir. Santa Mira'daki True Value mağazasına gidip, o pislik içindeki müştemilatlarını, kendiniz-yapın ekolünün güzel bir ürünü olan bir oyun odasına dönüştürmeye çalışmayacaklardır bile. Kasabaya gelen bir satıcı, yolların halinden şikâyet etmektedir. Onun söylediğine göre, eğer bu yollar bir an önce onarılmazsa, Santa Mira'nın dünyayla bağlantısı tamamen kesilecektir. Ancak siz, kozalardaki insanların, böylesine basit bir şeyin uykularını kaçırmasına izin vereceklerini düşünüyor musunuz? İşte, Richard Gid Powers'ın önsözünde, Finney'in bakış açısıyla ilgili söyledikleri şöyledir:

> Finney'in, sonradan anlaşılmayı göze alan sonraki kitaplarına bakıldığında, eleştirmenlerin, hem filmi hem de kitabı yorumlarken neyi göz ardı ettiklerini fark etmek çok kolaydır. Basitçe, McCarthy'ci ellilerdeki anti komünist histerinin ortaya çıkardığı şeyler gibi, Amerikan hayat tarzını tehdit eden 'uzaylı yaşam tarzıyla' ilgili hiçbir şey bilmiyor olmanın dışa vurumu. Miles Bennell, daha sonra çıkan tüm Jack Finney kitaplarındaki gelenekçi kahramanların öncüsüdür. Ancak *The Body Snatchers*'ta, Miles'ın yaşadığı Marin County, California'da bulunan Santa Mira kasabası, ilerleyen zamanlarda kahramanların bir zaman yolculuğu yaparak geri almak zorunda kalacakları, bozulmamış, mitik bir toplumdur. Miles, komşularının artık insan olmadıklarından ve samimi insan duyguları besleme yetilerini kaybettiklerinden şüphelenmeye başladığında, kendisinden sonra gelecek olan Finney kahramanlarının, olmuş bitmiş bir olay olarak karşılaşacakları, sinsi bir modernleşmenin ve insanlıktan çıkmanın başlangıcıyla yüzleşir.

Miles Bennell'in kozalara karşı aldığı zafer, kendisinden sonra gelecek Finney karakterleriyle mükemmel bir tutarlılık gösterir. Benlik yitimine karşı dayanıklılığı o kadar kuvvetlidir ki, kozalar sonunda kolonizasyon planlarından vazgeçer ve içinde yaşayanların benlik bütünlüğü bu denli kuvvetli olmayan başka bir gezegene kaçarlar.

İlerleyen kısımlarda Powers, arketipik Finney kahramanını genel olarak ve bu kitabın amaçlarını da detaylıca ele alır:

> Finney'in kahramanları, özellikle de Miles Bennell, tamamen dış etkenlerin giderek daha yoğun bir şe-

> kilde yönlendirdiği bir dünyada, içgüdüleriyle hareket eden bireyselcilerdir. Bu kahramanların maceraları, Tocqueville'in, özgür bir bireyin demokraside yaşadığı durumla ilgili teorisinin resimli ders anlatımı olarak kullanılabilir... *The Body Snatchers,* T. S. Elliot'un "Wasteland"ini ve William Faulkner'ın *Ses ve Öfke*'sini dolduran kültürel insandışılaştırmanın ham ve doğrudan kitle pazarına yönelik bir versiyonudur. Finney, klasik bir bilimkurgu durumu olan uzaylı istilasını, modern toplumda özgür kişiliklerin yok oluşunu sembolize etmek için ustalıkla kullanmıştır. Jean Sheperd radyoda yaptığı gece programında "giderek büyüyen köftecilik" olarak tanımladığı şeyle, en akılda kalıcı popüler kültür imgelerinden birini yaratmayı başarmıştır: Birbirine benzeyen, ruhsuz, duygusuz zombilerin doğduğu koza tarlaları. Size ve bana delicesine benzeyen zombiler!

Son olarak, *The Body Snatchers*'ı, kendi dağıtmış olduğumuz tarot destesi açısından ele alırsak, Finney'in romanının, her bir karta karşılık geldiğini görürüz. Vampir oradadır; Richard Gid Powers'ın da belirttiği gibi, kozaların saldırdığı ve hayatlarını emdikleri insanların, modern ve kültürel birer zombiye dönüştükleri kesindir; kurtadam oradadır, bu insanların, gerçekten insan olmadıkları ve korkunç bir değişime uğradıkları kesindir; uzaydan gelen ve uzaylı istilasını gerçekleştirmek için uzay gemilerine ihtiyaç duymayan kozalar, İsimsiz Yaratık kartına kesinlikle uygundur ve (konuyu uzatmak isterseniz) Santa Mira sakinlerinin günümüzde, geçmişteki hallerinin birer hayaleti olduğunu söyleyebilirsiniz.

"Yalnızca bir hikâye" olan bir kitap için hiç de fena değil.

6

Ray Bradbury'nin *Uğursuz Bir Şey Geliyor Bu Yana* romanı, tüm düzenli ve basit analiz kategorilerine aykırıdır ve şimdiye dek, en azından, Bradbury'nin kendi senaryosu da dahil olmak üzere, yazılan o kadar senaryoya rağmen film yapımcılarına başkaldırmayı başarmıştır. İlk olarak 1962 yılında yayımlanan ve bilimkurgu ve fantezi türlerinin eleştirmenleri tarafından hemen sopalanmaya başlayan bu roman[15] ilk basımından sonra iki düzine basıma daha girmiştir. Tüm bunlara rağmen, Bradbury'nin en başarılı veya en çok bilinen kitabı bu değildir. *Mars Yıllıkları, Fahrenheit 451* ve *Karahindiba Şarabı* romanlarının muhtemelen hepsi, bu romanın satış rakamlarını geçmiştir ve genel okur tarafından daha çok bilinmektedirler. Ancak inanıyorum ki, Illinois'deki yarı hayali, yarı gerçek Greentown kasabasında geçen ve karanlık bir şekilde şairane özelliklere sahip, abartılı bir hikâye olan *Uğursuz Bir Şey Geliyor Bu Yana*, Bradbury'nin muhtemelen en başarılı işidir. Bize, Paul Bunyan ve mavi öküzü, Babe, Pecos Bill ve Davy Crocket'le ilgili hikâyeler sunan geleneğin, karanlık bir akrabasıdır. Mükemmel bir kitap değildir; Bradbury

15 Bu pek de yeni bir şey değildir. Fantezi ve bilimkurgu türlerinin yazarları, ana akım eleştirmenlerden aldıkları eleştirilerden bazen kendilerini haklı çıkarmaya çalışarak, bazen de buna hiç girişmeden her zaman şikâyet ederler. Ancak gerçek şudur ki; bu türlerle ilgilenen eleştirmenlerin çoğu, entelektüel ahmaklardır. Bu türe ait dergilerin, bağlı oldukları türe fazla büyük gelen romanları yerden yere vurmakla ilgili uzun ve kalitesiz bir geçmişleri vardır. Mesela, Robert Heinlein'in *Stranger in a Strange Land* romanı da benzer şekilde eleştirilmiştir.

bazen, yetmişli yıllarda çıkardığı işlerin en belirgin özelliği olan, aşırı süslü anlatımına kendisini çok fazla kaptırır. Bazı paragraflar, birbirlerinin taklididir ve utanç verici derecede aşırıya kaçar. Ancak bu, işin tamamının yalnızca küçük bir kısmıdır. Pek çok durumda Bradbury, hikâyesini cesaretli, güzel ve şevkli bir biçimde yürütür.

Sister Carrie ve *An American Tragedy* romanlarının yazarı Theodore Dreiser'e de, tıpkı Bradbury gibi, bazen kendisinin en büyük düşmanı olduğunu hatırlamakta fayda vardır. Çoğu zaman bunun sebebi, Dreiser'in ne zaman durması gerektiğini hiçbir zaman bilmemesidir. "Sen ağzını açtığın zaman Stevie," demişti büyükbabam bir keresinde bana umutsuz bir ifadeyle, "bağırsakların olduğu gibi dışarı dökülüyor." O zamanlar buna verecek bir cevabım yoktu, ancak sanırım, bugün hayatta olsaydı ona vereceğim cevap şu olurdu: Çünkü büyüyünce Theodore Dreiser olmak istiyorum. Dreiser harika bir yazardı ve Bradbury de fantezi türünün Dreiser'i gibi görünüyor, ancak Bradybury'nin satır satır yazı tarzı çok daha başarılıdır ve dokunuşları çok daha hafiftir. Yine de, bu iki yazar kayda değer benzerliklere sahiptir.

Olumsuz yönden bakarsak, her iki yazar da, bir konuyla ilgili yazmaktan ziyade, konuyu bir buldozerle ezmeyi tercih eder ve konunun üzerinden buldozerle geçtikten sonra, konu hiçbir hareket belirtisi göstermemeye başlayıncaya kadar sopalarla vurma eğilimindedir. Olumlu yönden bakarsak, hem Dreiser hem de Bradbury, karanlık bir türün Amerikalı doğalcılarıdırlar ve delice bir şekilde, Amerika'nın doğalcılık şampiyonu Sherwood Anderson'ın ayakta kalmasına destek veriyor gibi görünmektedirler. Her iki yazar da, çekirdek bölgelerde yaşayan Amerikalılarla (ancak Dreiser'ın çekirdek bölge sakinleri şehre iner, Bradbury'ninkilerse evlerinde kalır), masumiyetin kalp kırıcı bir

deneyime dönüşmesiyle (ancak Dreiser'ın insanları bir noktadan sonra kırılırken Bradbury'nin insanları değişmelerine rağmen tek parça olarak kalabilirler) ilgili şeyler yazarlar ve her ikisi de, özgün ve şaşırtıcı bir şekilde Amerikalıların ağzından konuşurlar. Her ikisi de anlatımlarını belli lehçelere kaçmaktan sakınmasına rağmen samimiliğini koruyan, anlaşılır bir İngilizceyle yapar. Bradbury ara sıra argoya kaçtığında, bu bizi o kadar şaşırtır ki, neredeyse kaba olduğunu düşünürüz. Onların sesleri kesinlikle, Amerikalıların sesidir.

Muhtemelen en önemli ve tespit edilmesi en kolay farklılıklarıysa, Dreiser'ın bir realist olarak, Bradbury'ninse bir fantezist olarak adlandırılmasıdır. Daha da kötüsü, Bradbury'nin ciltsiz basım yayımcısı, onu sürekli "Dünyanın Yaşayan En Büyük Bilimkurgu Yazarı" olarak (bu onu, kitaplarına çok kez konu ettiği o programlara çıkan ucubelerden biri gibi gösterir) tanımlamaktadır, ancak Bradbury sözde bilimkurgu olarak adlandırılan eserlerden başka bir şey yazmamıştır. Yazdığı uzay hikâyelerine bile, negatatif-iyon sürücüleri veya izafiyet konvertisörleri gibi şeylerle ilgilenmemiştir. *Mars Yıllıkları, R is for Rocket* ve *S is for Space*'i oluşturan birbirine bağlı hikâyelerde roketler vardır, der. Bilmeniz gereken tek şey bu ve benim de size söyleyeceğim tek şey bu.

Bunun üstüne, eğer roketlerin, farazi bir gelecekte nasıl çalışacaklarını öğrenmek istiyorsanız, gelecekte nelerin olabileceğini anlatan bir edebiyat peşindeyseniz (Jack Finney'in tabiriyle "hikâyeler" Ray Bradbury veya Kurt Vonnegut'a gitmeniz gerektiğini eklemek istiyorum. Roketleri çalıştıran şey *Popular Mechanics* dergisini ilgilendirir.

Tüm bunları söyledikten sonra, kesinlikle bilimkurgu olmayan *Uğursuz Bir Şey Geliyor Bu Yana* romanını, Bradbury'nin ha-

yatı boyunca yaptığı işlere göz atmadan ele almak imkânsızdır. Onun en iyi işi, her zaman, fantezi olmuştur ve onun en iyi fantezisi de, yazdığı korku hikâyeleridir. Daha önce de belirttiğim gibi, Bradbury'nin eski işlerinin en iyileri, Arkham House tarafından yayımlanan, *Dark Carnival* adlı o muazzam kitapta toplanmıştır. Bu çalışmanın bulunması çok da kolay olmayan bir baskısı, Amerikan fantezi hikâyelerinin bulunduğu Dubliners'ta, satıştadır. İlk olarak *Dark Carnival*'da yayımlanan hikâyelerin çoğu, daha sonra yayımlanan *Sonbahar Ülkesi* kitabında mevcuttur. Bu kitapta, Bradybury'nin, "Kavanoz", "Kalabalık" ve o unutulmaz "Küçük Suikast" hikâyesi gibi kan dondurucu, kısa korku hikâyesi klasikler yer alır. Kırklı yıllarda yayımlanan diğer Bradbury hikâyeleri o kadar korkunçtur ki, yazarın kendisi bile bugün, bu hikâyeleri reddetmektedir (bu hikâyelerden bazıları, genç Bradbury'nin izniyle, E.C. korku çizgi romanları serisinde, çizgi roman haline getirilerek yayımlanmıştır). Bu hikâyelerden biri, "müşterilerine" iğrenç, ancak garip bir biçimde ahlaklı bir şekilde kötülük eden bir mezarcıyla ilgilidir. Mesela, kötü niyetli dedikodular yapmaya bayılan üç yaşlı kadın, bir kazaya kurban giderler ve mezarcı, bu kadınların kafalarını keserek, bu kafaları, birinin ağzı diğerinin kulağına bakacak şekilde bir arada gömer ki, sonsuza kadar gıybet yapmanın tadını çıkarabilsinler.

Bradbury, hayatının, *Uğursuz Bir Şey Geliyor Bu Yana*'yı yazmasında etkili olan kısmıyla ilgili şunları söyler: "Bu kitap, tüm hayatım boyunca Lon Chaney'e ve onun, yirmili yıllarda çektiği filmlerde canlandırdığı sihirbazlara ve canavarlara duyduğum sevginin özetidir. Annem, 1923 yılında, üç yaşındayken, beni *Hunchback* filmine götürmüştü. Bu bende, sonsuza kadar iz bıraktı. *Operadaki Hayalet*'i altı yaşımda izledim. Aynı şey. *West of Zanzibar*'ı, aşağı yukarı sekiz yaşımdayken izledim. Sihirbaz,

siyahi yerlilerin önünde kendini bir iskelete çeviriyor! İnanılmaz! Aynısı *The Unholy Three* için de geçerli! Chaney benim hayatıma egemen oldu. Sekiz yaşıma gelmeden çok uzun zaman önce, gözü dönmüş bir film manyağı olmuştum bile. Waukegan'daki, Illinois'nin üst kesimlerindeki kasabamızda, Blackstone'nun gösterisini izledikten sonra, dokuz yaşımda tam bir sihirbaz oldum. On iki yaşımdayken, MR. ELECTRICO ve onun gezgin Elektrikli Sandalyesi, Dill Kardeşler Gösterileri ve Karnavalı ile birlikte kasabaya geldi. Bu onun "gerçek" adıydı. Onunla tanıştım. Nehir kenarında oturduk ve büyük felsefelerden bahsettik. O, kendi küçük felsefelerinden bahsetti, ben de geleceğe ve sihre dair abartılı derece büyük felsefelerimden bahsettim. Daha sonra birkaç kez karşılaştık. O, Cairo, Illionis'de yaşıyordu ve söylediğine göre, meslekten men edilmiş bir Presbiteryen papazıydı. Keşke onun Hıristiyan adını hatırlayabilseydim. Bana yazdığı mektupları çok uzun zaman önce kaybettim, ama öğrettiği ufak çaplı sihirbazlık numaraları hâlâ benimle. Her neyse, sihir, sihirbazlar, Chaney ve kütüphaneler hayatımın büyük bir kısmını doldurdu. Benim için kütüphaneler, evrenin doğduğu yerlerdi. Kasabamdaki kütüphanede, evde geçirdiğimden daha fazla vakit geçiriyordum. Özellikle geceleri kütüphanede olmayı ve şişman panter ayaklarımla, kitap yığınlarını avlamayı çok seviyordum. Buradan aldığım şeylerin hepsi, *Weird Tales* dergisinde, Mayıs 1948'de yayımlanan "Black Ferris" adlı kısa hikâyeyle başlayan *Uğursuz Bir Şey*'e yansıdı ve sonra Topsy şirketi gibi giderek büyüdü..."

Bradbury, kariyeri boyunca fantezi hikâyeleri yayımlamaya devam etmiş ve *Christian Science Monitor* dergisi, *Uğursuz Bir Şey Geliyor Bu Yana* romanını "kâbus gibi bir kinaye" olarak tanımlamış olmasına rağmen, kinayeyi yalnızca bilimkurgularda kullanmayı tercih etmiştir. Fantezide odaklandığı şeyler tema, ka-

rakter ve semboldür. Bir de, fantezi yazarının direksiyona geçip külüstür arabasını gerçekdışılığın karanlık gecesine doğru sürdüğünde yaşadığı o muazzam telaş.

Bradbury bu durumu şöyle anlatır:

> 1958'de Gene Kelley'nin *Invitationtother Dance (Dansa Davet)* filmini izlediğim, onunla ve onun için çalışmayı çok istediğim gece senaryolaştı. Öyle ki, aceleyle eve gittim, *Korkunç Karnaval*'ın taslağını bitirdim (o zamanki adı buydu) ve onun evine koştum. Kelly çılgına döndü ve yönetmenliği yapacağını söyledi, para bulmak için Avrupa'ya gitti, hiçbir şey bulamayınca cesareti kırılmış şekilde geri döndü, seksen veya daha fazla sayfa olan senaryoyu bana geri verip bana iyi şanslar diledi. Boş ver gitsin dedim ve oturup iki yılımı, *Uğursuz Bir Şey*'i, aralarda duraklayarak yazmakla geçirdim. Bunu yaparken, gençliğimle ve o dehşet verici şeyle, hayatla ve o diğer dehşetle, ölümle ve ikisinin de verdiği sarhoşlukla ilgili hiç söylemek istemeyeceğim şeyleri bir bir söyledim.
>
> Ancak, her şeyin ötesinde, farkında olmadan, sevgi dolu bir şey yaptım. Babama bir şükran şarkısı yazdım. Bunu, 1965'te, romanın yayımlanmasından birkaç yıl sonraki o geceye kadar fark etmemiştim. Uykusuz bir şekilde kalktım ve kütüphanemin etrafında gezinmeye başlayıp romanı buldum, bazı bölümleri tekrar okuduğumda gözyaşlarına boğuldum. Babam, sonsuza dek, romanın babası olarak romanın içine işlemişti! Keşke kendisini bu kitapta

okuyacak kadar yaşasaydı ve sevgi dolu oğlu adına, kendi cesaretiyle gurur duyabilseydi.

Bunu yazarken bile babamın sonsuza kadar orada olmasından, benim için sonsuza kadar en azından, kâğıt ve mürekkebin içine işlemiş olmasından, ona bakmanın ne kadar güzel olduğundan duyduğum mutluluk ve acıyı hatırlayarak tekrar duygulandım.

Daha başka ne denir bilmiyorum. Bu kitabı yazdığım her anı çok sevdim. Taslakları yazarken altı aylık aralar verdim. Kendimi hiç yormadım. Bilinçaltımın, içinden geldiği her an içindekileri kusmasına izin verdim.

Bu kitabı, yazdığım diğer şeylerin hepsinden daha çok seviyorum. İçindeki insanları, Babamı ve Bay Electrico'yu, şiddetli bir şekilde yorulmuş ve cezbedilmiş benliğimin iki yarısı olan Will ve Jim'i, hayatımın sonuna kadar seveceğim."

Uğursuz Bir Şey Geliyor Bu Yana'da fark ettiğimiz belki de ilk şey, Bradbury'nin benliğinin bu iki yarısıdır. "İyi çocuk" olan Will Halloway (yani, aslında ikisi de iyidir, ancak Will'in arkadaşı Jim, bir süreliğine doğru yoldan sapar), 30 Ekim günü, gece yarısından bir dakika önce dünyaya gelmiştir. Jim Nightshade ise ondan iki dakika sonra... Cadılar Bayramı'nın sabahında, gece yarısını bir geçe. Will, Apollonvari, mantık ve düzene bağlı, statükoya ve normlara inanan (çoğunlukla) biridir. Jim Nightshade, isminden de anlaşıldığı gibi, bu benliğin Dionysusvari yanıdır, duygularıyla hareket eder, bir çeşit nihilisttir, her şeyi tahrip etme arzusu duyar ve

> sırf, tükürüğü Karanlık Lord'un yanağından akarken cızırdayacak mı diye bakmak için şeytanın suratına tükürebilir. Paratoner satıcısı, Bradbury'nin o muhteşem hikâyesinin başında kasabaya geldiğinde ("fırtınadan yalnızca kısa süre önce") ve çocuklara, Jim'in evine bir yıldırım düşeceğini söylediğinde, Will'in, Jim'i, evine paratoner koyması konusunda ikna etmesi gerekir. Jim'in ilk tepkisi ise şöyledir: "Neden bütün eğlenceyi bozalım ki?"

Doğum saatlerindeki sembolizm çok büyük, inceliksiz ve açıktır; yıldırım ve felaket habercisi olarak gelen paratoner satıcısındaki sembolizm de öyle. Bradbury, yine de, tamamen korkusuzluğu sayesinde, bunu başarıyla yapar. Arketiplerini, briç kartları gibi büyük bir şekilde masaya serer.

Bradbury'nin hikâyesinde, uzun zamandır var olan ve harikulade bir şekilde Cooger ve Dark'ın Cehennem Gölge Oyunu adını taşıyan bir karnaval Green Town'a gelerek, zevk ve merak kisvesi altında, korku ve sefaleti de beraberinde getirir. Will Halloway ve Jim Nightshade (ve sonra Will'in babası Charles da) bu karnavalın asıl amacının ne olduğunu fark ederler. Sonunda hikâye, bir kişinin, Jim Nightshade'in, ruhu için verilen bir mücadeleye dönüşür. Bunu bir kinaye olarak adlandırmak yanlış olur, ancak ahlaki mesaj veren bir korku hikâyesi olarak adlandırmak (tüm bu akımı başlatan E.C. korku masallarında olduğu şekilde) tam yerinde olur. Gerçekte, Jim ve Will'in başına gelenler Pinokyo'nun, erkeklerin, en gizli arzularına (puro içmek ve bilardo oynamak) teslim olduktan sonra eşeklere dönüştükleri Zevk Adası'nda yaşadığı korkunç şeylerden pek de farklı değildir. Bradbury burada, şehvetli baştan çıkarmaları (yalnızca cinsel şehvet değil, şehvetin en geniş halleri

ve ortaya çıkış şekilleri) Bay Dark'ın vücudundaki[16] dövmelerdeki gibi, insan etinin hissettiği tüm vahşi zevkleri yazar.

Bradbury'nin romanını, yalnızca "kâbus gibi bir kinaye" veya "basit bir peri masalı" olmaktan kurtaran şey, hikâyeyi ele alış gücü ve şeklidir. Bradbury'nin, ergenliğimde bana çok çekici gelen tarzı, şimdilerde biraz fazla tatlı geliyor. Ancak hâlâ, çarpıcı bir gücü olduğu kesin. Bana fazla tatlı görünen paragraflardan biri şöyle:

> Peki ya Will? O, yazın meyve veren bir ağacın en yüksek dalındaki bir şeftali gibidir. Bazı erkekler yanınızdan geçer ve onları görür görmez ağlarsınız. İyi hissederler, iyi görünürler, iyidirler. Ah, onlar bir köprünün tepesinden aşağı işeyenlerden veya bir milyoncu dükkânından kalemtraş çalanlardan çok daha yukarıda değildirler; konu bu değil. Sadece, onları yanınızdan geçerken görürsünüz, hayatları boyunca kendilerine vurulacağını, ezileceklerini, kesileceklerini, yaralanacaklarını düşünür ve bunun neden olduğunu sorup dururlar.

16 Buradaki cinsel şehvet referanslarından biri, tiyatro gösterisi sırasında ortaya çıkar. Bradbury, bana yazdığı bir mektupta, bununla ilgili konuşmayı reddetmişti, ancak ben de ona, birazcık detay verme nezaketini gösterip gösteremeyeceğini sormuştum. Bu, hâlâ, kitabın en baştan çıkancı bölümlerinden biridir. Bradbury'nin dediğine göre Jim ve Will tiyatroyu, "en ekşi elmalara ulaşmak için maymunlar gibi tırmanırken" kendilerini bir evin üst katında bulurlar. Bradbury bize, tiyatronun içine bakmanın, meyvenin tadı da dahil olmak üzere her şeyi değiştirdiğini söyler ve alkaliyle zehirlenmiş suyun kokusunu alan bir at gibi, yüksekokul tezinin o pis kokusuna doğru atılma dürtüsü hissetsem de, buradaki elma ve cennet bahçesi metaforu inkâr edilemeyecek kadar güçlüdür. Bu iki veya üçüncü kattaki odada olup biten, elmanın tadını değiştiren o "tiyatro" denen yerde, karanlık bir isme sahip olan, Hristiyan ismi, bizim sözde bilinçli olarak, her durumdan bir iyilik çıkarmamızı sağlayan yeteneğimizi (sözde Hristiyan yeteneğimiz) simgeleyen Jim'i bu kadar büyüleyen olay nedir? Bradbury, tiyatronun, bir genelevin bir odası olduğunu söyler. İçerideki insanlar çıplaktır; "kıyafetlerini halının üzerine bırakıp, dımdızlak, delirmiş hayvanlar gibi çırılçıplak, titreyen atlar gibi duruyorlardı..." Eğer durum buysa, bu kısım kitabın ergenliğin eşiğinde duran Jim Nightshade'i güçlü bir şekilde cezbeden, normlardan kopup şehvete teslim olma halinin en etkili belirtisidir.

Ve bana göre tam kararında olan paragraf ise şöyledir:

> O tren düdüğünde, uykuya dalmış farklı yıllara ait farklı gecelerdeki yaşanmışlıkların iniltileri toplanmıştı. Ayın hayalini kuran köpeklerin ulumaları, akan kanı durduran, ocak ayının keskin, soğuk nehir esintileri, binlerce yangın sireninin sesi ve daha kötüsü, tükenmiş nefeslerin son parçaları, ölmek istemeyen ama ölmüş veya ölmekte olan insanların feryatları yeryüzüne dağılıyordu!

Dostum, tren düdüğünden bahsediyor! Söyleyeyim de!

Uğursuz Bir Şey Geliyor Bu Yana, Apollonvari ve Dionysusvari hayatın farklarını, burada tartıştığımız tüm kitaplardan daha açık bir şekilde yansıtır. Bradbury'nin, kasaba sınırlarına sinsice giren ve sabahın üçünde çalılıkların üzerine dükkân açan (Fitzgerald'ın, ruhun karanlık gecesi, bakmak isterseniz) karnavalı, anormal, değişime uğramış ve canavarca olan Dionysusvari olan her şeyin bir simgesidir. Vampir mitinin çocuklara bu denli çekici gelmesinin bir sebebinin de, vampirlerin bütün gün uyuyup geceleri dolanmaları olup olamayacağını hem merak etmişimdir (vampirler hiçbir zaman, ertesi gün okulları olduğu için, gece yayınlanan canavarlı programları kaçırmak zorunda kalmaz). Benzer şekilde, karnavalın Jim ve Will'e çekici gelen kısmının (tabii ki Will de bu çekimi hisseder, ancak arkadaşı Jim kadar kuvvetli bir şekilde değil. Will'in babası bile, bu ölümcül denizkızı şarkısının çağrısına tamamen bağışık durumda değildir) yatma saati, kurallar ve düzenlemeler gibi şeylerin olmaması, her gün gördükleri o boş ve sıkıcı küçük kasabanın olmaması, "Brokolini ye, Çin'deki aç insanları düşün," vaazlarının ve okulun olmamasıdır. Karnaval tam bir kaostur, sihirli bir şekilde taşınabilir hale getirilmiş, o

korkunç ucubeleri ve görkemli gösterileriyle bir yerden diğerine, hatta bazen bir zaman diliminden diğerine seyahat eden bir tabu diyarıdır.

Çocuklar ise (Jim de dahil), karnavalın temsil ettiği şeylerin tam tersini temsil etmektedir. Normal insanlardır, değişime uğramamışlardır ve canavar gibi değildirler. Güneş ışınlarının aydınlattığı dünyada hayatlarını kurallara göre yaşarlar; Will bunu gönüllü olarak yapar, Jim ise sabırsızca. Karnavalın onları istemesinin sebebi de tam olarak budur. Bradbury'e göre kötülüğün özü, her çocuğun yaşaması gereken masumiyetten deneyime geçişin o hassas durumunu mümkün olduğunca zayıflatmak ve bozmaktır. Bradbury'nin hikâyesinin geçtiği o kati biçimde ahlaklı dünyada, karnavaldaki ucubeler içlerindeki ahlaksızlığı dış görünüşlerine de yansıtmıştır. Binlerce yıl boyunca yaşamış olan Bay Cooger, sürdürdü karanlık ve yozlaşmış hayatın bedelini, bizim aklımızın sınırlarının alabileceğinden çok daha eski bir "şey"e dönüşerek ve elektriğe bağlanmış halde hayatta kalarak ödemektedir. İskelet Adam, duyguları konusunda cimri davranmanın bedelini ödemektedir; şişman kadın, fiziksel ve duygusal açgözlülüğünün bedelini ödemektedir; yaşlı cadı, diğer insanların dedikodularını yapmanın ve onların hayatlarına müdahale etmenin bedelini ödemektedir. Karnaval onlara, o eski Bradbury hikâyesindeki mezarcının, kurbanları öldükten sonra onlara yaptıklarını yapmaktadır.

Apollonvari tarafından bakacak olursak, çocukluğumuzun gerçeklerini ve mitlerini hatırlamamızı ve yeniden gözden geçirmemizi ister; özellikle de küçük Amerikan kasabalarında geçen çocukluklarımızın. Yarı şairane yazı tarzı, bu tip endişeler için mükemmeldir; Bradbury, bu çocukluk endişelerini inceler ve yalnızca çocukların, çocukluğa ait mitler ve korkularla başa çıkabilecek donanıma sahip oldukları sonucuna varır. Ellilerin sonunda yayımladığı "Oyun Parkı" hikâyesinde, sihirli bir şekilde çocuklu-

ğuna dönen bir adam, yalnızca, kum havuzları ve kaydırakların bulunduğu bir oyun parkı köşesi olan, delice bir korkunun sardığı bir dünyaya gider.

Uğursuz Bir Şey Geliyor Bu Yana romanında Bradbury, küçük Amerikan kasabasında geçen bu çocukluk deneyimi motifini, daha önce bir noktaya kadar ele aldığımız yeni Amerikan gotiği fikirlerinin pek çoğuyla harmanlar. Will ve Jim, özlerinde iyi, Apollonvari insanlardır. Huzurlu ve dünyaya, kısacık boylarıyla aşağıdan bakmaya alıştıkları bir çocukluk geçirmişlerdir. Ancak öğretmenleri Bayan Foley, çocukluğuna geri döndüğünde (karnavalın Green Town'daki ilk kurbanı) "Oyun Parkı" hikâyesinin kahramanının yaşadığından pek de farklı olmayan, monoton ve sonu gelmeyen bir korkuyla dolu bir dünyaya gider. Jim ve Will, Bayan Foley'i (veya ondan arta kalanları) bir ağacın altında bulurlar.

> … ve orada çömelmiş, yüzünü ellerine gömmüş, sanki bütün kasaba, içindeki insanlarla birlikte yok olmuş ve kendisi de korkunç bir ormanda yolunu kaybetmiş gibi ağlayan küçük bir kız vardı.
>
> Sonunda Jim, daha fazla dayanamayarak ayağa kalktı ve gölgenin ucunda durarak, "O kim?" dedi.
>
> "Bilmiyorum," dedi, ancak Will, gözlerinin dolduğunu hissetti, sanki bir parçası, onun kim olduğunu biliyormuş gibi.
>
> "Jenny Holridge değil, değil mi?"
>
> "Hayır."
>
> "Jane Franklin?"
>
> "Hayır." Ağzının novokainle dolu olduğunu hissediyor, dili, uyuşuk dudaklarının arasında güçlükle dönüyordu. "… hayır…"

"...bana ... bana yardım edin... kimse bana yardım etmiyor... bana... bana... Bunu hiç sevmedim... biri bana yardım etmeli... biri ona yardım etmeli..." diye inledi, ölen birinden bahsedermiş gibi, "... biri ona yardım etmeli... kimse etmiyor... kimse etmedi... korkunç... korkunç..."

Bu şeytani numarayı yapan karnaval "eğlencesi", hem Narcissus'un hem de Eleanor Vance'ın anlayabileceği türden bir şeydir: Bayan Foley, karnavalın aynalı labirentinde kapana kısılmış, kendi yansımasının içine hapsolmuştur. Ayaklarının altından kırk veya elli yıl çekilmiş ve bir anda çocukluğuna düşmüştür (tam da olmasını istediğini sandığı şey). Bir ağacın altında ağlayan küçük, isimsiz kız olasılığını hiç düşünmemiştir.

Jim ve Will, böyle bir kaderden kıl payıyla kaçmayı ve Miss Foley'i, aynalı labirente ilk girdiğinde kurtarmayı başarmışlardır. Onun zamanda geri gitmesine sebep olan şeyin aynalı labirent değil, atlıkarınca olduğu düşünülebilir. Labirentteki aynalar size hayatınızın, tekrar yaşamak istediğinizi düşündüğünüz bir kısmını gösterir ve atlıkarınca da bu geçişi sağlar. Atlıkarınca, ileriye doğru döndüğü her turda, yaşınıza bir yaş daha ekler, geriye doğru döndüğü her turdaysa, yaşınızdan bir yaş eksiltir. Bu atlıkarınca, hayatın tüm geçişleri için, Bradbury'nin bulduğu ilginç ve uygulanabilir bir metafordur ve onun, çocukken en ışıltılı zevklerimizi simgeleyen atlıkarıncaya, bu karanlık karnavalın yapısına uyacak bir motif haline gelmesi için böyle karanlık bir hava vermesi, huzursuzluk verici bağlantıların zihnimizde canlanmasına yol açar. O masum atlıkarıncayı ve şahlanmış atlarını o cehennem ışıkları altında gördüğümüzde, eğer zamanın akışı atlıkarıncaya benziyorsa, o zaman her yıl dönümünün bir öncekinin aynısı olacağını görürüz. Bu bize muhtemelen, böyle bir gezintinin ne kadar ge-

çici ve kısa ömürlü olduğunu hatırlatır ve her şeyden önce bize, hepimizin büyük bir azim ve başarısızlıkla ulaşmaya çalıştığımız o mükâfatın, kasten ve dalga geçer gibi, bizim ulaşamayacağımız yerlerde tutulduğunu hatırlatır.

Yeni Amerikan gotiği açısından baktığımızda aynalı labirentin bir tür kafesli tuzak olduğunu ve kendini çok fazla incelemenin ve hastalıklı bir iç gözlemin, Bayan Foley'nin anormallik sınırını aşmasına sebep olan yer olduğunu görürüz. Bradbury'nin dünyasında (Cooger ve Dark'ın Cehennem Gölge Oyunu'nun dünyası) seçenek diye bir şey yoktur. Kendinizi önce, Narcissus'un aynasına hapsolmuş, daha sonra da, terse döndüğünde, tahammül edilemez bir geçmişe, ileri döndüğündeyse tahammül edilemez bir geleceğe gittiğiniz bir atlıkarıncaya binmiş halde bulursunuz. Shirley Jackson yeni Amerikan gotiğinin geleneklerini, bir karakterin, yoğun psikolojik (veya korku verici) baskı altında yaşadığı durumu incelemek için kullanır; Peter Straub, bunları, kötü bir geçmişin, mevcut zaman üzerindeki etkilerini ortaya çıkarmak için kullanır; Anne Rivers Siddons, bu gelenekleri, toplumsal kurallar ve baskıları incelemek için kullanır; Bradbury ise, bu birbirinin tıpkısı gelenekleri, bizi ahlaki bir muhakemeye yönlendirmek için kullanır. O çok istediği çocukluğuna geri dönen Bayan Foley'in yaşadığı dehşet ve üzüntüyü tarif ederken Bradbury, hikâyesinin mahvolmasına sebep olabilecek olan o potansiyel, yapış yapış tatlı romantizm selini yatıştırır ve sanırım bu yatıştırma, onun yaptığı ahlaki muhakemeleleri güçlendirir. Moralimizi yükseltmek yerine bazen yerle bir eden betimlemelere rağmen Bradbury, kendi bakış açısını bozmadan devam ettirmeyi başarır.

Bu, Bradbury'nin çocukluğa dair romantik bir mit yaratmadığı anlamına gelmez, çünkü yaratır. Çocukluğun kendisi, hepimizin için bir mittir. Çocukluğumuzda bize neler olduğunu hatırladığımızı zannederiz ama hatırlamayız. Bunun sebebi çok basittir:

Çocukken deliyizdir. Ve bu akıllık kuyusuna, tamamen psikozlu veya deli olmasak da, en azından nevrotik yetişkinler olarak dönüp baktığımızda, o zamanlar bize hiçbir anlam ifade etmeyen şeylerin altında anlam aramaya, hiçbir önemi olmayan şeylerin, önemli noktalarını bulmaya ve hiç ortada olmayan motivasyonlarımızı hatırlamaya çalışırız. Mit yapma sürecinin başladığı nokta burasıdır.[17]

Bu kuvvetli akıntıya karşı kürek çekmek yerine (Golding ve Hughes'in yaptığı gibi), Bradbury bu akıntıyı *Uğursuz Bir Şey Geliyor Bu Yana*'da, çocukluk mitini, William'ın babası Charles Halloway'le hayat bulan, rüyalardaki baba mitiyle birleştirmekte kullanır ve Bradbury'nin sözlerine inanacak olursak, bu baba miti, Ray Bradbury'nin kendi babası olan, o Illoisli elektrik hattı işçisiyle de hayat bulmuştur. Halloway, kendi hayal dünyasında yaşayan bir kütüphanecidir. Will ve Jim'i anlayabilecek kadar kadar çocuktur, ancak sonunda, çocukların kendileri temin edemedikleri şeyi, bizim algımıza göre Apollonvari ahlakın, normalliğin ve namusun son bileşenini onlara temin edebilecek kadar da yetişkindir. Yani sorumluluk sahibi olmanın.

Bradbury çocukluğun doğru olamayacağını bildiğiniz şeylere inandığınız bir zaman olduğunda ısrarcıdır:

> "Doğru değil zaten," diyerek soludu Will. "Karnavallar yılın bu zamanında gelmez. Kulağa çok aptalca geliyor. Kim gider ki oraya?"

---

17 Çocukluğu bir mit veya peri masalına dönüştürmekten kaçınan ve hikâye olarak yine de başarılı olabilen yalnızca iki roman geliyor aklıma; William Golding'in Sineklerin Tanrısı romanı ve Richard Hughes'in *Jamaika'da Bir Fırtına* romanı. Biri bana bir mektup yazacak ve buraya, ya Ian McEwan'ın *Beton Bahçe* romanını ya da Beryl Bainbridge'in *Harriet Said* romanını eklemiş olmam gerektiğini söyleyecek, ancak bence, izledikleri kendilerine özgü yollar (ama İngilizlere özgü bakış açısı) içerisinde, bu iki kısa roman da, Bradbury'nin yaptığı gibi, çocukluğu romantikleştirmektedir.

> "Ben." Jim karanlıkta sessizce dikiliyordu.
>
> Ben, diye düşündü Will, giyotinin parıltısı, Mısır tipi aynaların yansıttığı ışık dalgaları, sülfür derili şeytan adamın, baruttan yapılmış bir çaymışcasına lav içişi gözünün önünden geçerken.

Çocuklar öylece inanırlar. Kalpleri hâlâ akıllarını hükümsüz bırakabilecek kapasiteye sahiptir. Hâlâ, bir kutu tebrik kartı veya Cloverine Merhem tüpleri satarak bir bisiklet veya müzik seti alabileceklerine, televizyonda gördükleri oyuncakların, gerçekten söylenilen her şeyi yapabiliyor olduğuna ve "birkaç basit alet kullanarak bu parçaları dakikalar içinde birleştirebilirsiniz" yalanlarına veya sinemada oynayan canavar filminin, sinemadaki afişler kadar korkunç ve harika olabileceğine inanırlar. Bu sorun değildir; Bradbury'nin dünyasında mit, gerçeklikten daha güçlüdür ve kalp de, akıldan daha güçlüdür. Will ve Jim, *Sineklerin Tanrısı*'ndaki gibi aşağılık, pis, korkak çocuklar olarak değil, Bradbury'nin ellerinde, gerçeğin kendisinden daha inanılır bir hale gelen bir çocukluk miti ve hayali yaratan çocuklar olarak ortaya çıkarlar.

> Öğlenden akşamüstüne kadar, bindikleri eğlence trenlerinin yarısında çığlık çığlığa bağırdılar, pis süt şişelerini devirdiler, oyuncak bebek kazandıran tabaklan kırdılar, üzerine yapraklar saçılmış talaşlı alanda, etraflannda dolaşan sonbahar kalabalığının içinde etrafı koklayıp dinleyerek dolaştılar...

Karnavalda geçirdikleri bu gün için harcayacak parayı nereden bulmuşlardır peki? Aynı durumdaki çoğu çocuk, ellerindeki parayı sayar ve sonra da gidecekleri şeyleri acı dolu bir şekilde seçmek ve ayıklamak zorunda kalır. Jim ve Will her şeyi yapmak-

tadır. Ancak yine söylüyorum; bunda bir sakınca yoktur. Onlar, unutulmuş çocukluk diyarındaki temsilcilerimizdir ve onların, sonu gelmezmiş gibi görünen nakit paraları (ayrıca porselen tabakları kırarken veya süt şişesi piramitlerini devirirken aldıkları kusursuz nişanlar) bir tür hoşnutluk ve ufak bir mantıksal tereddütle veya hiç tereddüt etmeden kabul edilir. Tıpkı, Pecos Bill'in, işten eve yorgun argın geldiği bir gün Büyük Kanyon'u kazdığına ve kazmasıyla küreğini omzunda taşımak yerine peşinden sürüklediğine inandığımız gibi inanırız. Dehşet içindedirler, ancak yaşadıkları dehşetten keyif almak, bu mit çocuklarına has bir özelliktir. "İkisi de, birbirlerinin gümbür gümbür atan kalplerinin sesini keyifle dinlemek için durdular," diye anlatır Bradbury.

Cooger ve Dark, Bradbury'nin kötülük mitleri haline gelir. Onlar, bu çocukları tehdit ederler ama bir gangsterin veya çocuk kaçıran adamların ya da diğer kötü adamların yapacağı şekilde değil. Cooger daha ziyade, *Define Adası'n*dan gelen Old Pew gibidir, körlüğünden kurtulmanın bedelini, atlıkarıncanın attığı çılgın turlar sonucu üzerine yıkılan yıllarla ödemiştir. Will ve Jim'e "Çok... kısssssa... kederli bir hayat... ikiniz için de!" diye tısladığında, Kara Leke'nin, Amiral Benbow'a geçtiği zaman hissettiğimiz o rahatlatıcı ürpermeyi hissederiz.

Onların, kasabada serbest geçit yapıyormuş gibi dolaşarak kendilerini arayan karnaval ajanlarından saklanmaları, Bradbury'nin, bu çocukluk mitiyle ilgili en iyi özetlemesidir; uzun sıkıntı nöbetleri ve odun taşımak, bulaşık yıkamak, çöpü çıkarmak ve henüz bebek olan kardeşe bakıcılık yapmak gibi bayık işlerin arasında aniden gelişen kısa süreli eğlencelerin içinde yaşanmış olması muhtemel bir çocukluk (ve muhtemelen, bu rüya-çocuk fikrine bakıldığında, hem Jim'in hem de Will'in tek çocuk oldukları açıkça bellidir).

Çocuklar eski garajlarda, ahırlarda saklandılar. Tırmanabildikleri en yüksek ağaçların tepesine saklandılar. Sıkıldılar ve sıkıntı

onların en büyük korkusuydu. Bu yüzden aşağı indiler ve polis şefine durumu bildirdiler ve onları, polis istasyonunda yirmi beş dakika boyunca güvende tutan bir sohbete daldılar ve Will'in aklına, kiliseleri dolaşma fikri geldi ve tüm çan kulelerine bir bir tırmanıp güvercinleri korkuttular... Ancak sonra yine sıkıntıdan ve monotonluktan içleri bayıldı ve neredeyse, sırf yapacak bir şeyleri olsun diye kendilerini karnavala teslim etme noktasına gelmişlerdi ki; sonunda güneş battı.

Bradbury'nin rüya çocuklarını en etkili şekilde durdurabilen şey ise Charles Halloway, yani rüya babadır. Charles Halloway karakterinde, yalnızca güçlü mit yaratma yetilerine sahip olan fantezinin bize sunabileceği çekicilikler buluruz. Onunla ilgili üç noktaya değinilmesi gerektiğini düşünüyorum.

Birincisi, Charles Halloway, bu iki çocuğun yaşadığı çocukluk mitini anlatır; büyüyüp, gençlik dönemimizde bizi anlamadıklarını düşündüğümüz için ailelerimizden buruk bir şekilde ayrılmak zorunda kalan bizler için Bradbury, sahip olmayı hak ettiğimizi düşündüğümüz türden bir ebeveyn portresi çizer. Onun verdiği tepkiler, çok az ebeveynin verebileceği tepkilerdir. Göründüğü kadarıyla, ebeveynlik sezgileri, doğaüstü olabilecek kadar kuvvetlidir. Hikâyenin başlarında karnaval kurulumunu izledikten sonra koşarak eve dönen iki çocuğu görür ve sadece, kısık sesle isimlerini söylemekten başka hiçbir şey yapmaz. Çocuklar sabahın üçüne kadar dışarıda kalmış olmalarına rağmen, daha sonrasında Will'e de bu konuda tek kelime etmez. Onların dışarıda uyuşturucu aldıklarından, yaşlı kadınları gasp ettiklerinden veya kız arkadaşlarını becerdiklerinden endişe etmez. Onların dışarıda, erkeklerin yaptığı tipik şeyleri yaptıklarını ve erkeklerin bazen geceleri çıkıp dolaştıklarını bilir ve kafaya takmaz.

İkincisi, Charles Halloway'in bu anlayışının meşru bir sebebi vardır: Kendisi de hâlâ bu miti yaşamaktadır. Psikoloji bize, ba-

bamızın bizim arkadaşımız olmak konusunda pek de başarılı olamayacağını söyler, ancak oğluyla arkadaş olmak istemeyen çok az baba ve babasıyla arkadaş olmak istemeyen çok az oğul vardır diye düşünüyorum. Charles Halloway; Jim ve Will'in birbirine bitişik olan evlerini saran sarmaşığın altına basamaklar çivilediklerini ve bu basamakları, yatma saatlerinden sonra odalarından kaçıp sonra da odalarına dönmek için kullandıklarını öğrendiğinde, o basamakların derhal sökülmesini talep etmez; bunun yerine, çocukların bu yaptıklarına bir nevi hayranlık duyarak güler ve çocuklara, çok mecbur kalmadıkları sürece bu basamakları kullanmamalarını tembihler. Will ona acı içinde Bayan Foley'in evinde gerçekten neler olduğunu, şeytani kuzen Robert'ın (aslında Bay Cooger'dır; yeniden geri döndüğü için çok daha genç görünmektedir) hırsızlık suçunu onların üzerine nasıl attığını anlattıklarında kimsenin onlara inanmayacağını söylediği zaman, Halloway sadece, "Ben inanırım," der. İnanır çünkü o da o çocuklardan biridir ve içindeki merak duygusu ölmemiştir. Çok sonra, Charles Halloway, ceplerini karıştırırken, neredeyse dünyanın en yaşlı Tom Sawyer'ı gibi görünür.

> Ve Will'in babası ayağa kalktı, piposuna tütün doldurdu, ceplerini karıştırarak kibrit aradı. İçinden bir mızıka, küçük bir çakı, çalışmayan bir çakmak ve aklına gelen harika fikirleri yazmak için yanında taşıdığı, ancak hiçbir zaman yazmaya fırsat bulamadığı ufak bir not defteri çıkardı...

Ölü bir fare ve onu sallandıracak bir ip haricinde hemen hemen her şey.

Üçüncüsü, Charles Halloway rüya babadır, çünkü sonuçta o, sorumluluk sahibidir. Modunu göz açıp kapatıncaya kadar de-

ğiştirebilir ve bir an bir çocukken, bir sonraki an bir yetişkine dönüşebilir. O, sorumluluk sahibi biri olduğunu basit, sembolik bir hareketle kanıtlar. Bay Dark kendisine sorduğunda, Halloway ona gerçek adını söyler.

> "İyi günler dilerim, efendim!"
>
> "Hayır baba," diye düşündü Will.
>
> "Adınız nedir, efendim?" diye sordu doğrudan.
>
> Adını söyleme ona, diye düşündü Will.
>
> Will'in babası bir an düşündü, sigarayı ağzından çıkardı, külünü silkeledi ve sonra alçak bir sesle:
>
> "Halloway. Kütüphanede çalışıyorum. Bir ara uğrasana," dedi.
>
> "Emin olabilirsiniz, Bay Halloway. Geleceğim."
>
> ... (Halloway) de kendine hayret etmişti, bu şaşkınlığını kabullendikten sonra, o akıl almaz şeyin olup bitmesinin ardından, artık yarı çaresizlik ve yarı huzurla karışık hisler içindeydi. Kendisi bile, neden gerçek adını verdiğini anlayamıyor ve açıklayamıyordu...

Ancak gerçek adını, çocuklar bunu yapamayacakları için vermiş olması mümkün değil midir? Onlara paravan olmalıdır ve bunu da takdire şayan bir şekilde yapar. Ve Jim'in karanlık istekleri onu tam bir yıkıma sürüklerken, ortaya çıkarak önce Yaşlı Cadı'yı, sonra da Bay Dark'ı haklayan ve bunların ardından Jim'in hayatı ve ruhu için savaşan da Halloway'dır.

Uğursuz Bir Şey Geliyor Bu Yana genele bakıldığında Bradbury'nin en başarılı işi olmayabilir (onun, üzerinde çalışılması en zor türün roman olduğunu düşündüğüne inanıyorum), ancak mitik ilgi alanları Bradbury'nin o hayali, yarı şairane düz yazısına öyle güzel uyar ki, hikâye büyük bir başarı yakalar ve yetişkinlerin

de ara sıra yalnızca çocuklarına vermekle kalmayıp, çocukluğun en ışıltılı yanlarını ve en karanlık rüyalarını tekrar hatırlamak için okumaları gereken, çocuklukla ilgili o kitaplardan (Hughes'in *Jamaika'da Bir Fırtına*, Stevenson'ın *Define Adası*, Cormier'in *Çikolata Savaşı* ve Thomas Williams'ın *Tsuga's Children* romanları bunlardan birkaçıdır) biri haline gelmiştir... Bradbury romanını, Yeats'ten bir alıntı yaparak tanıtmıştır: "Adam âşıktır ve kaybolup giden şeyleri sever." Daha başka alıntılar da yapmıştır, ancak Yeats'ten alınan bu mısra yeterince açıklayıcıdır, ancak bırakalım da, bu iki rüya çocuk için Green Town'un cezbedici yanlarıyla ilgili son sözü Bradbury söylesin:

> Mezar taşıma gelince mi? Kasabadaki o dükkânın önünde duran berber çubuğunu ödünç almak ve olur da mezarımı gece yarısı ziyarete gelirseniz, çubuğu çalışır durumda tutmak istiyorum. Ve o ışıklı berber çubuğunun şeritleri gizemli bir noktadan çıkıp döne döne, başka bir gizemli noktaya doğru yükseliyor olacak. Ve eğer ziyarete gelirseniz, hayaletler için bir de elma bırakın.

Bir elma veya belki de ölü bir fare ve onu sallandırmak için bir de ip.

7

Richard Matheson'un *The Shrinking Man (*1956) romanı, rüyaların bile bir şekilde gerçeğe dayanmak zorunda olduğu, mantıksal bir dönemde, fantezi olmasına rağmen bilimkurgu olarak kabul edilmiş romanlardan biridir ve kitabın bu yanlış etiketlenme durumu, yayıncıların işleri böyle yürütmelerinden başka hiçbir sebebi olmadan, bu güne kadar devam etmiştir. "Tüm zamanların en müthiş bilimkurgu klasiklerinden biri!" yazısı, hikâyede bir adamın, düzenli olarak her gün küçülmekte olmasının, bilimkurgunun en uç sınırlarını bile aştığı gerçeğini göz ardı eden, yeni Berkley basımının kapağını süsler.

Bradbury gibi Matheson'un da, bilimkurguya karşı gerçek bir ilgisi yoktur. Zorunlu olarak biraz lagaluga yapar (benim favorim, doktorun, Scott Carey'in "inanılmaz katabolizması" karşısında çığlık atmasıdır) ve olayı orada bırakır. Scott Carey'in, kendi bodrumunda bir karadul tarafından kovalanacak noktaya geldiği sürecin, üzerine parlak, radyoaktif bir sprey sıkıldıktan sonra başladığını biliriz; radyoaktivite, birkaç gün önce vücudunun emdiği bir böcek ilacıyla reaksiyona girer. Vücudunun küçülmeye başlamasına sebep olan şey bu çifte etkidir. Bu, mantığa dair en minimal işarettir. Pentagramlanrı, mistik geçişlerin ve kara büyülerin, yirminci yüzyıl ortalan versiyonudur. Şanslıyız ki, Bradbury gibi Matheson da Scott Carey'in inanılmaz katabolizmasından ziyade, aklı ve kalbiyle ilgilenmektedir.

The Shrinking Man romanında, o eski radyoaktif tantanasına ve korku hikâyesinin, bizi gerçekten rahatsız eden şeyleri sem-

bolik olarak dışa vurmamıza izin verdiği fikrine döndüğümüzün farkında olmamız gerekir. *The Shrinking Man*'i, atom bombası testleri, kıtalararası balistik füzeler, "füze farkı" ve sütte bulunan stronsiyum gibi şeyleri barındıran bir geçmişten bağımsız olarak düşünmek imkânsızdır. Bu açıdan baktığımızda Matheson'un romanı (*The Science Ficfion Encyclopedia*'nın oluşturulmasında birlikte çalışan ve Matheson'un *Ben, Efsane* romanını, yayımlanan ilk kitabı olarak ele alan John Brosnan ve John Clute'ye göre, Matheson'un yayımladığı ikinci kitap (bence, Matheson'un diğer iki romanı *Someone is Bleeding* ve *Fury on Sunday* romanlarını göz ardı etmişlerdir) *The Deadly Mantis (Ölümcül Böcekler)* veya *Beginning of the End (Sonun Başlangıcı)* gibi dev böcek filmlerinden daha fazla bilimkurgu değildir. Ancak Matheson, *The Shrinking Man*'de, radyoaktif kâbuslar görmekten çok daha fazlasını yapmıştır. Matheson'un romanının yalnızca adı bile, daha Freudyen bir tabiatın kâbuslarını belirtir. *The Body Snatchers*'a baktığımızda Richard Gid Powers'ın, Miles Bennell'in kozalara karşı kazandığı zaferin, Miles'ın, insandışılaştırmaya karşı dayanıklı olmasının, sarsılmaz bireyselliğinin ve daha geleneksel Amerikan değerlerinin bir sonucu olduğunu söylediğini hatırlarız. Aynı şeyler, Matheson'un romanı için de söylenebilir,[18] bir önemli değişiklikle birlikte. Powers, *The Body Snatchers*'taki insandışılaştırma ve hatta toplumumuzda, özgür birey kavramının yok edilmesi konusunda büyük ölçüde haklıy-

18 Bu, birbirinden çok farklı bu iki yazarın, birbirleriyle ilk gösterdikleri benzerlik değildir. Her ikisi de, mevcut zamanın korkunçluğundan kaçarak, daha dost canlısı bir geçmişe gitmeye çalışan kadın ve erkeklerin zaman yolculuklarıyla ilgili hikâyeler yazmışlardır: Finney'in, kahramanın Amerika'nın doğu sahilindeki yeni yüzyıl başlangıcına döndüğü *Time and Again* romanı (1970) ve Matheson'un, kahramanın, Amerika'nın batı sahilindeki yeni yüzyıl başlangıcına dörıdüğü *Bid Time Return* (1970) romanı. Her iki durumda da, kahramanların kaçma isteği, Powers'ın "kültürel insandışılaştırma" olarak tanımladığı bir faktördür, ancak daha da önemlisi, bu fikrin ele alınışı ve farklı sonuçları hayal edilemez.

ken, *The Shrinking Man*'in makineler, bürokrasi ve akılların bir köşesinde her zaman "kabul edilebilir ölüm oranı" bulundurularak planlanan savaşların yol açtığı terör tarafından yönetilen bir dünyada, özgür bireyin güçten düşmesi ve giderek âcizleşmesiyle ilgili olduğunu düşünüyorum. Scott Carey'e baktığımızda modern çağda insan değerinin ne kadar düştüğünün en yaratıcı ve özgün sembollerinden birini görürüz. Carey bir noktada, kendisinin küçülmediğini, dünyanın giderek büyüdüğünü söyler. Ancak her iki açıdan da bakıldığında (bireyin değersizleşmesi veya çevrenin giderek büyümesi) sonuçlar hep aynıdır: Scott küçüldükçe özündeki bireyselliği korur, ancak kendi dünyası üzerindeki kontrolünü gittikçe daha çok kaybeder. Ayrıca Finney gibi Matheson da, yaptığı işi "yalnızca bir hikâye" olarak görür ve artık o hikâyeyle özel bir bağı da kalmamıştır. Matheson'un yorumları şöyledir:

> Kitap üzerinde çalışmaya 1955 yılında başladım. Doğuda yazdığım tek kitaptı. On altı yaşında, Brooklyn'de yaşarken yazdığım romanı saymazsak. Burada (California'da) işler pekiyi gitmiyordu ve ben de kariyerim için, Doğu'ya ve editörlerin çevresine dönmenin daha iyi bir fikir olacağına karar verdim. Film işine girme fikrinden vazgeçmiştim. Aslına bakarsanız, yaptığım bu hamlede mantıklı olan hiçbir şey yoktu. Yalnızca, burada, sahil şeridinde olmaktan bıkmıştım ve kendimi, Doğu'ya dönmeye ikna etmiştim. Ailem oradaydı. Kardeşimin orada bir şirketi vardı ve yazılarımı satamazsam, geçimimizi sağlayacak başka bir iş bulabileceğimi biliyordum.[19] Böylece geri döndük. Ki-

19 *The Shrinking Man*'de Scott Carey'in hayatı daha gürültülü, daha çelişkili bir anksiyete potpurisi halini alır. En başarılı noktalardan biri, Carey'in finansal kaynaklarının da küçülmesi ve ailesine eskisi gibi bakamayacak hale gelmesidir. Matheson'un,

tabı yazdığım sırada, Long Island'daki Sound Beach'de bir ev kiralıyorduk. Fikir aklıma, birkaç yıl önce Redondo Beach Sineması'nda bir film izlerken gelmişti. Ray Milland, Jane Wyman ve Aldo Ray'in rol aldıkları saçma bir komediydi ve bir sahnede Ray Milland, Jane'in apartmanından aceleyle çıkarken yanlışlıkla Aldo Ray'in, kulaklarına kadar inen şapkasını takıyordu. İçimden bir ses, 'Adam, şapkanın kendisinin olduğunu bilse ve yine de aynı şeyi yaşasa ne olurdu?' diye sordu. Fikir, aklıma böyle geldi.

Romanın tamamı, Long Island'da kiraladığımız evin kilerinde yazıldı. Burada biraz kurnazlık yaptım. Kileri hiç değiştirmedim. Orada, sallanan bir sandalye vardı ve her sabah kâğıdımı, kalemimi alıp kilere inip, kahramanımın o gün ne yapmakta olduğunu hayal ederdim.[20] Çevreyi aklımda tutmaya veya not almaya ihtiyacım yoktu. Hepsi donmuş bir şekilde gözümün önündeydi. Filmi çekerlerken kiler setini görmek biraz garip bir duyguydu çünkü bana, Sound Beach'teki kilerimi fazlasıyla hatırlatmıştı ve bir an için, hoş bir *déjà vu* yaşamıştım.

Romanı yazmam yaklaşık iki buçuk ay sürdü. Başta, filmde kullanılan yapının aynısını kullanmış ve yazmaya küçülme sürecinden başlamıştım. An-

o dönemki hislerini karaktere yansıtmak kadar basit bir şey yaptığını söylemeyeceğim, ancak belki de Matheson'un o dönem yaşadığı sıkıntılar, Carey karakterini daha ikna edici bir şekilde ortaya çıkarmasına yardımcı olmuştur.

20 Matheson'un kahramanı, Scott Carey de, her gün eline bir kalem ve bir kâğıt alarak kilere iner. O da bir kitap yazmaktadır (zaten bugünlerde herkes kitap yazmıyor mu?). Scott'ın kitabı, dünyanın tek küçülen adamı olarak yaşadığı deneyimlerle ilgilidir ve ailesine hatırı sayılır bir gelir getirir. Matheson'un kitabı gibi ve bu kitabı takip eden filmin de Matheson'un ailesine sağlam bir gelir getirdiği düşünülebilir

cak, bu pek işe yaramadı çünkü "güzel kısımlara" gelmek çok uzun sürüyordu. Böylece hikâye akışını, okuru doğrudan o kilere götürecek şekilde değiştirdim. Yakın geçmişte, filmi yeniden uyarlayacaklarını ve bunu benim yapmamı istediklerini düşündüğüm zamanlarda, orijinal yapıya dönmeye karar verdim, çünkü filmde orijinal taslağımda olduğu gibi, "güzel kısımlara" gelmek çok zaman alıyordu. Ancak sonradan, filmi komedi olarak çekecekleri, Lily Tomlin'le çalışacakları ve senaryoyu zaten benim yazmayacak olduğum ortaya çıktı. O dönemde yönetmenliği John Landis yapacaktı ve tüm bilimkurgu insanlarının, bir şekilde filmde ufak roller almalarını istiyordu. Benim de akıllı bir gorilin omzunda oturacak kadar küçülmüş olan Lily Tomlin'e reçete vermeyi reddeden bir eczacıyı oynamamı istemişlerdi (bu da, hikâyenin esas fikrini nasıl değiştirdiklerini size gösteriyor). Bunu reddettim. Aslına bakarsanız, senaryonun açılışı diyaloglara kadar, neredeyse benim orijinal taslağımın aynısıydı. Sonra da, çılgınca yoldan çıkıyordu...

Kitabın bugün bana bir şey ifade ettiğini düşünmüyorum. Geçmişte yaptığım hiçbir iş etmiyor. Seçmek zorunda kalsaydım, *Ben, Efsane*'yi seçerdim diye düşünüyorum, ancak her ikisi de, çarpıcı olmaktan çok uzaklar... Onun için, *The Shrinking Man*'de hiçbir şeyi değiştirmeyi düşünmezdim. O, benim geçmişimin bir parçası. Yalnızca pek ilgi duymadan baktığım ve yarattığı etkiden memnun olduğum bu hikâyeyi değiştirmek için hiçbir sebebim yok. Geçen gün, sattığım ilk hikâyem "Born of

Man and Woman" okudum ve hikâyeyle kesinlikle ilişki kuramadığımı fark ettim. Bazı cümleleri yazdığımı hatırlıyorum, ancak onları yazan bir başkasıydı. Eminim sizde, eski yazılarınız için aynısını hissediyorsunuzdur.[21]

The Shrinking Man'in ciltli basımı kısa süre önce çıktı. Şimdiyse Bilimkurgu Kitap Kulübü tarafından da basılıyor. Bu zamana kadar sadece ciltsiz olarak satılıyordu. Aslına bakarsanız *Ben, Efsane, The Shrinking Man*'den daha bilimkurgudur. *The Shrinking Man*'deki bilim, tamamen saçmalıktır. Biraz soruşturdum ve araştırdım tabii, ama Scott Carey'in küçülmesine mantıklı bir açıklamayı güçlükle bulabildim. Ve her gün onu geometrik olarak küçültmek yerine, boyunu kısalttığımı ve incinmeyeceğini bilmesine rağmen, onu, yüksek yerlerden düşmekten korkuttuğumu düşündükçe yüzümü buruşturuyorum. Neyse, boş ver gitsin. Bu kitaptan birkaç yıl sonra olsaydı, "Born of Man and Woman"ı da yazmazdım zaten çünkü çok mantıksız. Ne fark eder ki zaten?

Dediğim gibi, kitabı yazarken keyif aldım çünkü Scott Carey'in, onun her gün kilerde dolaşmasını seyreden Boswell'i gibiydim. Kitabı yazmaya başladığım ilk birkaç gün, yanıma hep bir parça kekle kahve aldım ve onları bir rafa koydum ve kısa süre

21 Aslına bakarsanız, ben hissediyorum. İlk romanım olan Carrie, zorlu kişisel şartlar altında yazılmıştı ve kitap, benim kendi bakış açıma çok uzak, çok yabancı ve neredeyse Marslı gibi görünen karakterleri anlatıyordu. Kitabı şimdi elime aldığımda (ki bu çok nadiren oluyor) başkası yazmış gibi hissetmiyorum, ancak kitap bana garip bir his veriyor. Sanki bu kitabı, ağır bir zihinsel ve duygusal grip sırasında yazmışım gibi.

içinde, hikâyenin bir parçası haline geldiler. Sanırım, küçülme sürecindeki otostop çekerken onu arabaya alan adam, cüce, onu kovalayan çocuklar, kötülemeye başlayan evliliği gibi bazı olaylar epey iyi.

Matheson'a göre, doğrusal bir şekilde ele alındığında, *The Shrinking Man*'in bir özetini çıkarmak daha kolaydır. O parlak, radyoaktivite bulutunun içinden geçtikten sonra Cary her gün, birkaç milim veya mevsim başına otuz santim küçülmeye başlar. Matheson'a göre bu, buram buram amaca uyma çabası kokar, ancak yine onun dediği gibi, biz bunun tamamen bir bilimkurgu olmadığını ve Arthur C. Clarke, Isaac Asimov veya Larry Niven gibi yazarların romanlarına veya hikâyelerine hiç benzemediğini bildikten sonra ne önemi vardır ki? C. S. Lewis'in hikâyesinde, çocukların yatak odalarındaki bir dolabın içinden geçerek bambaşka bir dünyaya gitmeleri de akla uygun değildir, ancak *Narnia* hikâyelerinde olan şey budur. Bizim ilgilendiğimiz şey, küçülmenin teknik detayları değildir ve o haftada iki santim küçülme durumu, zihinsel yarda ölçeğimizi sürekli olarak Scott Carey'in üzerinde tutmamızı sağlar.

Scott küçüldükçe yaşadığı maceraları geçmişe ait sahneler olarak görürüz. Esas olay, Scott'ın hayatının son haftası olduğunu ve iki santim daha kısalarak yok olacağını düşündüğü hafta yaşanır. Bahçedeki bir serçeden ve kedisinden kaçarken, kilerde kapana kısılır. Scott'ın Puss'la olan çaresiz düellosunda özellikle ürkütücü olan bir şey vardır; kötü bir büyüyle, on dört santimlik bir boya sahip olacak kadar küçültülseydik ve şöminenin yanında uyuyan minik kedimiz uyanıp, yerde gezindiğimizi görseydi, neler olabileceğinden şüphesi olan var mı? Hayvanlar âleminin ahlaksız silahşorları olan kediler, muhtemelen en korkunç memelilerdir. Böyle bir durumda bir kediyle yüzleşmek istemezdim.

Belki de Matheson her şeyden çok, kendisinden büyük güçlere karşı savaşmak zorunda kalan tek bir adamın tasviri konusunda ustalaşmıştır. Scott'ın, kendisini kilerdeki hapishanesine kadar kovalayan kuşla olan savaşının sonucu şöyledir:

> Ayağa kalktı ve kuşa daha fazla kar atmaya başladı. Karlann, kuşun gagasına çarpıp dağıldığını görebiliyordu. Kuş geriye doğru uçtu. Scott döndü ve birkaç adım daha uzaklaşmaya çalıştı, sonra kuş yine onu yakaladı. Islak kanatlan, kafasına çarpıyordu. Kuşa bir iki şiddetli tokat savurdu ve ellerinin, kuşun kemikli gagasının kenarlanna çarptığını hissetti. Kuş tekrar uzaklaştı...
>
> Ve sonunda, üşümüş ve sırılsıklam bir halde sırtını kilerin penceresine dayayıp kuşun vazgeçmesini ve kendisinin de, o hapsedici kilere atlamak zorunda kalmamasını çaresizce umarak kuşa kar atmaya devam etti.
>
> Ancak kuş vazgeçmiyor, sürekli ona doğru pike yapıyor, önüne gelip havada duruyordu ve kanatlarının sesi, rüzgârlı bir havada silkelenen ıslak çarşaflarınkine benziyordu. Aniden, kuşun keskin gagası, adamın kafasına vurmaya, derisini kesmeye ve onu evin duvarına doğru itmeye başladı... Eline biraz kar aldı ve kuşa doğru attı ama ıskaladı. Kanatlar hâlâ yüzüne çarpıyor, gaga da suratını yaralıyordu.
>
> Acıyla çığlık atan Scott, etrafında döndü ve gördüğü bir açıklığa doğru sersemlemiş bir şekilde sürünmeye çalıştı. Sekerek gelen kuş, onu devirerek itti.

Kuş, Scott'ı kilere ittiğinde, adam on dört santim boyundaydı. Matheson, romanın büyük ölçüde bir büyük ve küçük evren kar-

şılaştırması olduğunu ve kahramanının, bu alt dünyada yaşadığı şeylerin, gerçek dünyada yaşadığı şeylerin bire bir taklitleri olduğunu açıkça belirtmiştir. Scott kilere düştüğünde oranın kralıdır; insan gücünü, bu ortam üzerinde kullanırken hiçbir sorun yaşamaz. Ancak küçülmeye devam ettikçe, bu güç de kaybolmaya başlar ve can düşmanı ortaya çıkar.

Örümcek, çöp gibi bacaklarının üzerinde, karanlık kumlardan hızla ona doğru atıldı. Parlak bir yumurta gibi görünen devasa vücudu, rüzgârsız toprak birikintileri üzerinden koşarken kapkara bir şekilde sallanıyordu. Bacaklarıyla kumları yara yara geliyordu. Örümcek, bacaklarının üzerindeki, beyazı, ölümcül zehirler içeren bir yumurtaya benzeyen koca gövdesiyle ona yetişmek üzereydi. Nefesi kesilmiş, damarlarından dehşet akar bir halde koşmaya devam etti.

Matheson'un gözünde büyük ve küçük evren, birbirlerinin yerine geçebilen kavramlardır ve Scott'in bu küçülme sürecinde yaşadığı tüm sorunlar, aynı zamanda onun kilerdeki dünyasını paylaşan örümcekle sembolize edilmiştir. Scott, hayatında küçülmeyen tek şeyin, düşünme ve planlama yetisi olduğunu fark ettiğinde, hangi evrende yaşarsa yaşasın, bastırılamayacak bir güce sahip olduğunu da fark eder. Bunu, Matheson'un, her yabancı dünya gibi, garip ve korkunç bir şekilde tasvir etmeyi başardığı, kaçış sahnesiyle "doğada sıfır diye bir şey olmadığı" ve büyük ile küçük evrenin buluştuğu bir nokta olduğunu, yüreklendirici bir şekilde keşfetmesi takip eder.

The Shrinking Man, basitçe, iyi bir macera hikâyesi olarak okunabilir. Bu hikâye, ilk defa okuyan insanları gerçekten kıskandığım bir avuç hikâyeden biridir (diğerleri arasında Bloch'un "The Scarf," Tolkien'in "Hobbit"i, Berton Rouché'nin "Feral"ı bulunur). Ancak Matheson'un romanında, yalnızca bir maceradan çok daha fazla şey bulunur. Küçük insanlara yönelik, sürreal

bir "dış evren" programı gibi. Daha detaylı düşündüğümüzde bu kitap, güç, güç kaybı ve gücün yeniden bulunmasıyla ilgili, düşündürücü bir kısa romandır.

Matheson'un romanından bir parça uzaklaşıp (Douglas MacArthur'un dediği gibi, geri döneceğim) şu çılgın açıklamayı yapmama izin verin: Tüm fantezi hikâyeleri, özlerinde güç konseptiyle ilgilidir. Harika fantezi hikâyeleri, büyük bedeller ödeyerek güç sahibi olan veya gücünü tamamen kaybeden insanlarla ilgilidir. Vasat fantezi hikâyeleri, güç sahibi olan ve bu gücünü asla kaybetmeyen, ancak ustalıkla kullanan insanlarla ilgilidir. Vasat fantezi hikâyeleri genelde, hayatlarında belli bir güç eksikliği hisseden ve savaştaki sıra dışı becerileri, seksteki sıra dışı becerileriyle gelişen kaslı barbarlarla ilgili hikâyeler okuyarak bu güçten, dolaylı olarak bir doz alan insanlara hitap eder. Bu hikâyelerde, bir tapınağın kaymaktaşından yapılmış merdivenlerinde, bir elinde parlak bir kılıç ve diğer kolunda da, yeterince giyinmemiş bir afeti tutarak savaşan, iki metrelik bir kahraman görmemiz mümkündür.

Bu tip hikâyeler genelde, hayranları tarafından "kılıç ve büyü" hikâyeleri olarak adlandırılır. Biraz bile fantezi değillerdir, ancak yine de ucuz bir havaları vardır. Genelde, hayvan postları giymiş Hardy Boys erkeklerinin olduğu ve on sekiz yaşından küçüklere uygun olmayan (Jeff Jones'un yaptığı bir kapak resmi varsa bir de, hiç uygun değildir) hikâyelerdir. Kılıç ve büyü hikâye ve romanları, güçsüzler için yazılmış güç hikâyeleridir. Sürekli kullandığı otobüs durağının çevresinde dolaşan serserilerden korkan bir adam, eve döndüğünde elinde bir kılıç salladığını, koca göbeğinin bir anda yok olduğunu ve gevşek kaslarının bir anda, son elli yıldır dergilerde hakkında hikâyeler yazılan "çelik gibi kaslara" dönüştüğünü hayal eder.

Bu tip şeyler yazan ve paçayı kurtaran tek yazar, Teksas'ın kırsal kesimlerinde yaşamış ve ölmüş olan (annesi ölümcül dere-

cede hasta ve komada yatarken, onsuz bir hayat düşünemediği için intihar etmiştir) o tuhaf dahi, Robert E. Howard'dır. Howard elindeki çocukça materyalin tüm sınırlamalarından, kendi yazı yeteneğinin ve hayal gücünün yarattığı kahraman Conan'ın güçle ilgili kurduğu o çılgın hayallerdekinden bile daha büyük olan gücü ve şiddeti sayesinde kurtulmuştur. Howard'ın ortaya çıkardığı en başarılı işte yazıları o kadar enerji yüklüdür ki, neredeyse kıvılcımlar çıkmaktadır. "The People of the Black Circle" gibi hikâyeler, onun bu çılgın yoğunluğuyla birlikte şiddetli ve büyülü bir ışıkla parlar. En iyi zamanlarında Howard, fantezinin Thomas Wolfe'u olmuştur ve Conan hikâyelerinin birçoğu, kendilerini aşmış gibi görünür. Ancak, Howard'ın diğer işleri, ya dikkat çekici değildir ya da basitçe, kötüdür... Bu sözlerim onun hayranlarını üzecek ve kızdıracak, ancak daha uygun bir tanımlama bulamıyorum. Howard'ın çağdaşlarından biri olan Robert Bloch, *Weird Tales* dergisine yazdığı ilk mektupta, Conan'ın bile o kadar iyi olmadığını söylemiştir. Bloch'un fikrine göre, Conan uzayın karanlığına bırakılıp orada kılıcıyla, kâğıttan bebekler kesebilir. Bu yorumun, Conan'ın ateşli hayranlarınca hoş karşılanmadığını söylememe bile gerek yok. Muhtemelen zavallı Bob Bloch'u, Milwaukee'de bir yerde yakalasalar, gördükleri anda linç ederlerdi.

Kılıç ve büyü hikâyelerinden bile daha alt seviyelerde, piyasada kalan, son iki dev çizgi roman dergisinin sayfalarını dolduran süper kahramanlar bulunur. "Dev" kelimesi biraz fazla güçlü kaçtı ama Warren'ın *Creepy* adlı dergisinde, 1978 yılında yayımlanan bir ankete göre çizgi roman okurluğu geri döndürülemez yok oluş sürecine girmişti. Bu karakterler (mürekkepli kalemle onları çizen sanatçıların, genelde kullandıkları tabirle "uzun donlu kahramanlar) yenilmezlerdir. O sihirli vücutlarından bir damla bile kan akmaz. Lex Luthor veya Kum Adam gibi son derece renkli kötü adamları bile, maskelerini çıkarıp mahkemede aleyhlerine tanık-

lık etmeden dize getirebilir, kötü durumlara düşebilir ama hiçbir zaman yenilmezler.[22]

Dürbünün öbür tarafından baktığımızda ya güçsüz olup içlerindeki gücü sonradan bulan (Stephen Donaldson'ın *Thomas Covenant the Unebeliever* adlı o çarpıcı üçlemesindeki Thomas Covenant'ın yaptığı veya Tolkien'in epik *Yüzüklerin Efendisi*'nde Frodo'nun yaptığı gibi) ya da güçlerini önce kaybedip sonra, *The Shrinking Man*'deki Scott Carey'in yaptığı gibi tekrar bulan karakterleri görürüz.

Daha önce de söylediğimiz gibi, korku hikâyeleri büyük bir fantezi dairesinin içindeki küçük, yuvarlak bir alandır ve sihirli hikâyeler olmadan fantezi edebiyatı nedir ki? Ve sihirli hikâyeler, güçle ilgili hikâyelerden başka nedir ki? Bu iki kavram, neredeyse birbirlerini tanımlar. Güç sihirdir, güç iktidardır. İktidarın tersi, iktidarsızlıktır ve iktidarsızlık da, sihrin yok olması demektir. Kılıç ve büyü türünün hikâyelerinde iktidarsızlık yoktur. Çocukken okuduğumuz ve sonra (umuyorum ki) bir kenara bırakıp daha ilgi çekici edebiyat türlerine ve hayat deneyiminin ne olduğuna dair daha geniş bakış açılarına yöneldiğimiz *Batman*, *Süpermen* ve *Kaptan Marvel* çizgi romanlarında da yoktur. Fantezi edebiyatının en büyük teması, sihirli bir güce sahip olmak ve onu ustalıkla kullanmak değildir (öyle olsaydı, Tolkien'in *Yüzük Kardeşliği*'nin

22 Marvel'ın Örümcek Adam karakterinin, altmışlı yılların başında çizgi roman dünyasına girdiğinde başarılı olmasının bir sebebi, incinebilir olmasıydı. Örümcek Adam standart çizgi roman formülü içerisindeki bir istisnaydı ve hâlâ da öyle. Peter Parker olarak incinebilir olması ve Örümcek Adam olarak da sürekli olarak sakarlık yapması, onu cazip kılan özelliklerdir. Radyoaktif bir örümcek tarafından ısırıldıktan sonra Peter, başlarda kötülükle savaşmak için hiçbir arzu hissetmez. Bunun yerine, gösteri dünyasında isim yapmaya karar verir. Çok zaman geçmeden, kendisi için acı ve okur için eğlenceli olan gerçeği fark eder: Sullivan şovunda ne kadar güzel görünürsen görün Marine Midland Bankası hâlâ, Muhteşem Örümcek Adam adına yazılmış bir çeki nakte çevirmez. Böylesi pişmanlıkla dolu gerçeklikleri hikâyeye yediren kişi, Örümcek Adam'ın yaratıcısı Stan Lee'dir ve o, bu çizgi romanın; dergilerin, altmışlı ve yetmişli yılların ucuz romanlarının izinden gitmesine izin vermemiştir.

kahramanı Frodo değil, Sauron olurdu). Fantezi edebiyatının en büyük teması (veya bana öyle görünüyor sihri bulmak ve nasıl çalıştığını öğrenmektir.

Ve Matheson'un romanına dönecek olursak, küçülmek bile başlı başına dikkat çekici bir konsepttir, değil mi? Aklımıza hemen tonlarca sembolizm gelir ve bunların çoğu, cinsel veya başka türlü iktidar/iktidarsızlık yörüngesinde döner. Matheson'un kitabında küçülme çok büyük önem taşır çünkü Scott Carey, boyutlarını güç, sihir ve iktidar olarak görmeye başlamıştır. Küçülmeye başladığında, bu üçünü de kaybetmeye başlar. Veya algıları değişinceye kadar öyle olduğunu sanar. Bu güç, iktidar ve sihir kaybına verdiği tepki, gözünü kör eden, feryat figan bir öfkedir:

> "Ne yapacağımı sanıyorsun?" diye patladı. "Onların benimle oynamalarına izin vereceğimi mi? Ah, orada değildin ve hiçbir şey görmedin. Yeni oyuncak almış çocuklar gibiler. Küçülen bir adam. Aman Tanrım, küçülen bir adam! Bunu duyunca gözleri parlıyor..."

Donaldson'ın üçlemesindeki Thomas Covenant'ın sürekli olarak "Lanet olsun!" diye bağırması gibi, Scott'ın öfkesi de, onun iktidarsızlığını saklamak yerine daha da ön plana çıkarır ve Scott'ı ilginç ve inanılır bir karakter yapan da, büyük ölçüde, bu öfkesidir. O, Conan veya Süpermen (Scott, kilerdeki hapishanesinden kaçmadan önce epey kan kaybeder ve biz onun, kaçmaya çalışmak konusunda iyice çıldırdığını gördükçe, yarı deli olduğundan şüphe ederiz) veya Doc Savage değildir. Scott ne yapması gerektiğini her zaman bilmez. Sürekli olarak işleri eline yüzüne bulaştırır ve böyle olduğu zamanlarda, çoğumuzun benzer şartlar altında yapacağı şeyi yapar ve yetişkin tarzı bir öfke nöbeti geçirir.

Aslına bakarsanız, Scott'ın küçülmesini tedavisi olmayan herhangi bir hastalığın bir sembolü olarak düşünürsek (ve tedavisi olmayan bu hastalığın, küçülmeye denk gelecek bir güç kaybına neden olduğunu) psikologların, Matheson'un yazdıklarına benzer bir tanımlama yaptıklarını görürüz, ancak bu tanımlama yıllar sonra gelmiştir. Scott inanmazlıktan öfkeye, öfkeden depresyona ve sonunda da kabullenmeye giden bu süreci neredeyse mükemmel şekilde tamamlar. Kanser hastalarında olduğu gibi, esas olay kaçınılmaz olanı kabullenmek ve muhtemelen, sihre giden bambaşka bir yol bulmaya çalışmaktır. Scott'ın durumunda, pek çok ölümcül hastalığa sahip insan durumunda, bunun en belirgin işareti, kaçınılmaz olanı kabullenmeyi takip eden bir tür zindelik hissidir.

Matheson'un, "güzel kısımlara" daha erken ulaşmak için geçmişe ait görüntüleri kullanma kararını anlayabiliriz, ancak insan, hikâyeyi bize kronolojik bir şekilde anlatsaydı neler olacağını da merak eder. Scott'ın güç kaybını birkaç uzun bölümde görürüz: Bir noktada ergenler tarafından kovalanır (onun küçük bir çocuk olduğunu zannederler, neden etmesinler ki) ve bir başka durumda da, homoseksüel olduğu ortaya çıkan bir adamın arabasına biner. Kızı Beth'in de, kendisine olan saygısının azalmaya başladığını hissetmektedir ve bunun kısmi sebebi, "güçlü olan her zaman haklıdır" fikrinin, en açık fikirli ebeveyn-çocuk ilişkilerinde bile sessiz ama güçlü bir şekilde etkili olmasıdır (veya güçlü olan sihre ulaşır da diyebiliriz). Ancak muhtemelen en büyük sebebi de, adamın sürekli olarak küçülmesinin Beth'i, kilere hapsolmadan önce kızının bebek evinde yaşamaya başlayan babasına karşı hissettiği duyguları sürekli olarak yeniden yapılandırmak zorunda bırakmasıdır. Kasvetli bir şekilde, neler olduğunu tam olarak anlamayan Beth'in yağmurlu bir günde arkadaşlarını, babasıyla oynamaları için eve davet ettiğini hayal edebiliriz.

Ancak Scott'ın en acı verici sorunları, karısı Lou ile yaşadıklarıdır. Bu problemler hem kişisel hem de cinseldir ve bence, günümüzde bile pek çok erkek sihir denen şeyi, cinsel iktidarla özdeşleştirmektedir. Kadın istemiyor olabilir ama yapabilir; erkek istiyor olabilir ve yapamadığını fark eder. Kötü haber. Ve Scott 1.20 boyundayken, bir sürü teste girdiği tıp merkezinden eve döner ve cinsel sihrin kayboluşunun acı verici bir şekilde ortaya çıktığı bir duruma düşer:

> Louise gülümseyerek kafasını kaldırdı. "İyi ve temiz görünüyorsun," dedi.
>
> Söylediği sözlerden veya yüzündeki ifadeden kaynaklı değildi, ancak Scott bir anda, korkunç bir şekilde boyunun farkına vardı. Dudaklarını gülümsemek için kıvırmaya çalışarak koltuğa doğru yürüdü ve onun yanına oturdu, oturduğuna da anında pişman oldu.
>
> Louise onu şöyle bir kokladı. "Mmmmm, güzel kokuyorsun," dedi...
>
> "İyi görünüyorsun," dedi Scott. "Güzel görünüyorsun."
>
> "Güzel!" diye güldü Louise. "Güzel değilim."
>
> Scott birden ona doğru eğildi ve sıcak boynunu öptü. Louise sol elini kaldırdı ve yavaşça Scott'ın yanağını okşadı.
>
> "Çok güzel ve yumuşak," diye mırıldandı.
>
> Scott yutkundu. Gerçekten de onunla bir çocukmuş gibi mi konuşuyordu?
>
> Ve birkaç dakika sonra burnundan yavaşça soludu.
>
> "Sanırım... Biraz garip olurdu zaten... Şey gibi..."

> "Tatlım, lütfen." Louise, cümlesini bitirmesine izin vermedi. "İşleri olduğundan daha kötü bir hale getiriyorsun."
>
> "Bana bir bak," dedi Scott. "Bundan ne kadar daha kötü olabilir ki?"

Daha sonra, geçmişe ait bir başka görüntüde, Scott'u, Louise'in Beth'e bakması için tuttuğu bakıcıyı gözetleyen bir röntgenci olarak görürüz. Komik ve korkunç bir sahneler serisinde Scott, aşırı kilolu bebek bakıcısını, bir mastürbasyon hayali tanrıçasına dönüştürür. Güçsüz ergenlik yıllarının başlarına dönen Matheson bize, Scott'ın yaşadığı cinsel sihir kaybının ne boyutlarda olduğunu gösterebilmektedir.

Ancak birkaç hafta sonraki bir karnavalda (Scott bu arada yaklaşık kırk santim boyundadır) Clarice adlı bir gösteri cücesiyle tanışır. Ve Scott'ın Clarice'le tanışmasında Matheson'un, kaybedilen sihrin yeniden bulunabileceğine, sihrin pek çok düzeyde var olduğuna ve bu sebeple de büyük ve küçük evrenleri birleştiren ve aynılaştıran birleştirici güç olduğuna olan inancının en açık belirtilerini görürüz. Clarice'le tanıştığında Scott ondan biraz daha uzundur ve onun karavanında, yeniden tam olarak görebildiği bir dünya bulur. Burası, gücünü tekrar ortaya çıkarabileceği bir dünyadır:

> Nefesi kesilmişti. Burası onun dünyasıydı, ona aitti. Sandalyeler ve koltuklar içine gömülmeden oturabileceği şekildeydi. Masalar, altından geçmek yerine kenarına yaslanabileceği ve üzerinden uzanabileceği şekildeydi. Lambalar, sanki birer ağaçmışçasına altında duracağı değil, açıp kapatabileceği şekildeydi.

Ve (neredeyse anlatmaya bile gerek yok) hem acınası hem de duygulu bir bölümde Scott, cinsel sihri Clarice'le yeniden keşfeder. Onun, Clarice bile ona kıyasla bir dev gibi kalıncaya kadar küçüleceğini ve bu sihrin de yok olacağını biliriz ve bu birkaç bölüm, geçmişe ait görüntüler olarak azıcık yumuşatılmış olsa da, verilmek istenen mesaj zaten verilmiştir: Bir kez bulunan şey, tekrar bulunabilir ve Clarice olayı, romanın garip, ancak tuhaf bir şekilde güçlü olan sonunu haklı çıkarır: "... Şöyle düşündü: Eğer doğa, sonsuz düzeylerde var oluyorsa o zaman akıl da öyledir... Scott Carey, bir arayış içinde, yeni dünyasına doğru koştu."

Karşısına çıkan ilk salyangoz veya amip tarafından yenmemek için olduğunu umuyoruz.

Matheson'un senaryosunu yazdığı ilk film versiyonunda, Scott'ın zafer dolu son cümlesi olan "Hâlâ varım!" ifadesine bulutsular ve patlayan galaksiler eşlik eder. Matheson'a bunun herhangi bir dini yan anlam taşıyıp taşımadığını veya ölümden sonraki yaşama duyulan bir ilgiyi yansıtıp yansıtmadığını sordum. Bu konu, Matheson'un daha sonraki işlerinde gittikçe daha fazla önem kazanmıştır. Bunun için *Hell House* ve *What Dreams May Come* romanlarına bakabilirsiniz. Matheson'un yorumuysa şöyle oldu: "Sanırım Scott Carey'in, 'Hâlâ varım!' cümlesi, yaşam ve ölümden sonraki yaşamdan ziyade, büyük evren ve küçük evren arasındaki sürekliliği ima ediyordu. İlginç bir şekilde, Columbia'nın hesapta çekmesi gereken *The Fantastic Voyage*'ı baştan yazmak üzereydim. Hikâyenin içine giremedim çünkü çok teknikti ve ben artık karakterle ilgilenmeyi tercih ediyordum, ancak hikâye, *The Shrinking Man*'in sonunun bir devamı gibiydi. Avlanma esasına dayalı mikroskobik bir dünyaya doğru..."

Genel olarak, *The Shrinking Man*'in, klasik bir hayatta kalma hikâyesi olduğunu söyleyebiliriz. Yalnızca bir tane gerçek karakter vardır ve yemek, barınak, hayatta kalma, can düşmanını yok

etme gibi (Scott'ın, büyük ölçüde Apollonvari olan dünyasındaki Dionysusvari güç) buradaki tüm sorunlar doğadaki güçlüklerle ilgilidir. İnanılmaz boyutlarda cinsel içerikli bir kitap olmadığı kesindir, ancak cinsellik, en azından, ellili yıllardaki ciltsiz basımlarda sıkça rastlanan Shell Scott tarzı "bam bam teşekkürler madam" seviyesine düşmeden ele alınmıştır. Matheson, bilimkurgu ve fantezi yazarlarının cinsel sorunları gerçekçi ve hassas bir şekilde ele alma haklarının doğmasına öncülük eden önemli bir figürdür. Bu mücadeleyi veren diğer yazarlar (bu gerçekten çetin bir mücadeledir) arasında Philip José Farmer, Harlan Ellison ve muhtemelen en önemlileri olan Theodore Sturgeon bulunur. Sturgeon'un *Some of Your Blood* romanının, bir vampirin, kaynaklarını tam olarak nasıl bulduğunu açıklayan son birkaç sayfasının yarattığı sansasyona inanmak çok güçtür ("Dolunay var," diye yazar kız arkadaşına kitabın son paragrafında, özlem dolu ve kan dondurucu bir şekilde, "ve keşke şu an senin kanından birazcık içebilseydim."), ancak sansasyon olmuştur bir kere. Matheson'un, işin cinsel yönüyle biraz daha gayri ciddi bir şekilde ele almış olmasını dileyebiliriz, ancak o dönemin şartlarına bakıldığında, işin cinsel yönünü ele almış olmasını bile alkışlayabiliriz.

Ve güç kaybedip daha sonra tekrar bulmakla ilgili bir hikâye olarak *The Shrinking Man*, tartışmakta olduğumuz dönemin en başarılı fantezilerinden biri olmuştur. Ve burada, yalnızca cinsel güç ve iktidardan bahsettiğim izlenimine kapılmanızı istemiyorum. Bazı sıkıcı eleştirmenler (genellikle acemi Freudyenler) tüm fantezi ve korku hikâyelerini sekse bağlamak ister; 1978 sonbaharında katıldığım bir partide, *The Shrinking Man*'ın sonuyla ilgili yapıldığını duyduğum (teorinin sahibi olan kadının adını vermeyeceğim, ancak eğer bilimkurgu okuyorsanız adını kesinlikle biliyorsunuzdur) bir açıklamayı, yeri gelmişken tekrarlamam gerekir. Bu kadının söylediğine göre, sembolik anlamda örümcekler

vajinayı temsil etmektedir. Scott, can düşmanı olan örümceği, sonunda bir çivi saplayarak öldürür (fallik bir sembol, anladınız mı?). Böylece, diye devam etti eleştirmen, karısıyla seks yapmakta başarısız olan, Clarice'le ilk seferde başarılı olup daha sonra onu da kaybeden Scott'ın örümceği çiviyle "kazıklaması", kendi cinsel dürtüsünü sembolik olarak öldürmesidir. Bu onun, kilerden kaçmadan ve daha büyük bir özgürlüğe sahip olmadan önceki son cinsel hareketidir.

Bunların hepsi iyi niyetli saçmalıklardı, ancak saçmalık saçmalıktır ve McDonald's'ın gizli sosuyla karıştırılamayacak kadar açıktır. Bunu, birçok korku ve fantezi yazarının, ne tip saçmalıklara maruz kaldığını gösterebilmek için anlattım. Ve bu saçmalıkların birçoğu da, korku yazarının düşük veya yüksek oranda delilikten mustarip olması gerektiğine inanan insanlar tarafından yayılmıştır. Bu tip insanların bir başka fikri de, yazarın kitabının, eninde sonunda, onun anal, oral veya genital bağımlılıklarını gözler önüne serecek bir mürekkep testi olduğudur. Leslie Fiedler'ın, 1960 yılında yayımlanmasının ardından alaycı tepkilere maruz kalan *Love and Death in American Novel* kitabını eleştiren Wilfrid Sheed şunları ekler: "Freudyen yorumlamalar her zaman kahkahalarla karşılanır." En ağırbaşlı roman yazarlarının bile, komşuları tarafından biraz garip karşılandığını düşünürsek, bu durumun çok da kötü olduğunu söyleyemem ama sanıyorum ki, korku yazarı, benim psikolog koltuğu soruları dediğim şeylere maruz kalmaya mahkûmdur. Ve çoğumuz da son derece normal insanlarızdır. Heh-heh-heh.

Freudyen saçmalıklarını bir kenara bırakırsak, *The Shrinking*, güçle ilgili içsel politikaları veya tercihinize göre (ki ben tercih ediyorum) sihirle ilgili içsel politikaları konu alan, güzel bir hikâyedir sadece. Ve Scott'ın örümceği öldürmesi, sihrin boyutlara değil, kalbe ve zihne bağlı olduğunu gösterir. Eğer bu kitap, bu türün

diğer kitaplarından daha büyük görünüyor (ufak kelime oyununu bilinçli yaptım) ve minik insanların, kocaman böceklerle ve kocaman peygamberdeveleriyle falan savaştığı o kitaplardan (akla hemen Lindsey Gutteridge'in *Cold War in a Country Garden* romanı geliyor) daha üst seviyelerde kendine yer buluyorsa, bunun sebebi, Matheson'un, hikâyesini üstü kapalı ve merak uyandıran terimlerle işlemiş ve sonuç olarak da fazlasıyla ikna edici olmasıdır.[23]

23 Küçük evrendeki hayatları incelemek, okurlar ve yazarlar için büyüleyiciliğini sürdürmektedir. Bu yılın başlarında Macmillan, Tabitha King'in yazdığı *Small World* adlı, inanılmaz derecede pahalı bir başkanlık bebek evi, başkanın seks düşkünü kızı ve acınası olduğu kadar korkunç, şişman ve deli bir bilim adamının etrafında dönen bir kara mizah kitabı yayımladı. 1981'de yayımlanan kitap, yayınlandığı zamanın sınırları dışına çıkıyor ki bu da eşit derece güzel bir şey. Kitabın yazarı hanımefendi benim karım olur ve benim bu kitaba bakışım biraz taraflı olabilir. O yüzden sadece, taraflı görüşüme göre, *Small World* kitabının, küçük evren alt türüne yapılmış önemli bir katkı olduğunu söyleyeceğim.

8

Modern korku romanlarıyla ilgili böyle basit bir tartışmayı iki genç İngiliz yazar, Ramsey Campbell ve James Herbert'tan bahsetmeden sonlandırmak doğru olmaz. Onlar, altmışlı yıllarda İngiliz şairlerin, Amerikan şiirini hayata döndürdükleri gibi, çapraz tozlaşma yoluyla fantezi türünü de hayata döndüren, yeni nesil İngiliz fantezi yazarlarının birer parçasıdırlar. Bizim ülkemizde en çok tanınan Campbell ve Herbert'ın yanında, Robert Aickman (güçlükle Jön Türk denilebilecek biridir, ancak *Cold Hand in Mine* gibi kitapları, ona daha büyük bir Amerikalı kitle kazandırdığı için, onu da bu İngiliz yeni akımının bir parçası olarak kabul etmek mantıklıdır), Nick Sharman ve Londra'da yaşayan bir Amerikalı olan ve muhtemelen son yirmi yılın en iyi kurtadam romanı olan ve yakın zamanda yayımlanan *The Nightwalker*'ın yazarı Thomas Tessier ve diğer bir sürü yazar da vardır.

Londra'da yaşayan bir başka göçmen Amerikalı Paul Theroux'un belirttiği gibi, korku hikâyelerinin bir İngiliz tarafı vardır. Belki de, özellikle hayalet arketipiyle ilgili olanlarda. Kendi mütevazı korku hikâyesi olan *The Black House*'un yazarı Theroux, M. R. James'in yapmacık, fakat ürkütücü hikâyelerini kayırır ve bu hikâyeler, klasik bir İngiliz korku hikâyesinin sahip olduğu en iyi şeyleri özetler gibi görünmektedir. Ramsey Campbell da, James Herbert da moderncidirler ve moderncilerden oluşan bu aile, en uzak kuzenler arasındaki benzerliklerin bile kaçınılmaz olduğu kadar küçük bir aile olsa da, tarz, bakış açısı ve seyirciyi avlama

şekli konularında birbirlerinden çok ayrı dünyalardadır ve heyecan verici, anlatılmayı hak eden şeyler yapmaktadırlar.

Bir Liverpoollu olan Campbell (Campbell'ın *The Parasite* adlı romanında bir kadın, Liverpoollu bir yazara, "Bir Beatles üyesi gibi konuşuyorsun," der) donuk ve hatta buz gibi bir düzyazı tarzına sahiptir ve memleketi Liverpool'a olan bakış açısı her zaman bir parça tuhaf, bir parça da huzursuz edicidir. Bir Campbell romanında veya hikâyesinde okur dünyayı, sonlarına yaklaşmakta olan veya yeni başlayan bir LSD tribinin ince ve algı değiştiren sis perdesi ardından görüyormuş gibi hisseder. Yazılarının göz alıcılığı, yapmacıklı anlatım tarzı ve imajı, onun, bu türün Joyce Carol Oates'i gibi görünmesine sebep olur. O da tıpkı Oates gibi son derece üretkendir, göz açıp kapayıncaya kadar kaliteli kısa hikâyeler, romanlar ve makaleler çıkarabilir ve onun karakterlerinin dünyaya bakış açılarında da, Oatesinkilere benzer bir şey vardır. Tıpkı birinin, hafif bir LSD yolculuğuna çıkması gibi, onun karakterlerinin bakış açıları ve tabii gördükleri şeyler de donuk ve hafif şizofrenliktir. *The Parasite* romanındaki Rose'un, bir markette alışveriş yaparkenki algıları şöyledir:

> Gözleri, gözkapaklarına çizilmiş olan bir grup küçük çocuk, onun yanlarından geçişini seyretti. Zemin kattaki eldiven reyonundan kırmızı, pembe ve sarı eller ona doğru uzanıyordu. Kör, leylak rengi ve neredeyse kollar kadar uzun boyunların üzerinde uzanıyordu ve bu kafalara peruklar tünemişti.
>
> ... Kel adam hâlâ ona bakıyordu. Bir kitap rafının üzerinden görünen kafası, floresan ışıklarının altında plastik gibi parlıyordu. Parlak gözleri, bir cam gibi dümdüz ve ifadesizdi. Bu, ona peruksuz bir cansız manken kafasını anımsatmıştı. Şişman, pembe dili,

dudaklarının arasından çıktığında plastik bir kafa canlanmış gibi görünmüştü.

İyi iş, ancak garip. O kadar Campbell'a özgür bir anlatımdır ki, üzerinde ticari bir marka varmış gibidir. İyi korku romanları kesinlikle ucuz ve basit şeyler değildir, ancak iyi romanlar konusunda gerçek bir kıtlık çektiğimiz de söylenemez. Ve bundan kastım, her yıl en az bir tane harikulade korku ve/veya doğaüstü romanı çıkacak olmasına (veya gerçekten ilginç olan) güvenebilirsiniz. Aynı şey, korku filmleri için de söylenebilir. Verimli bir yılda, öfkeli, paranormal çocuklar ve cehennemden gelen başkan adaylarıyla ilgili en az üç film ve James Petersen'in yakın zamanda çıkardığı *Virgin* gibi, ciltli bir sürü erotik kitap çıkabilir. Ancak, belki paradoksik olarak, belki değil, iyi korku yazarları oldukça nadirdir ve Campbell, sadece iyi olmanın ötesindedir.

Bu türün hayranlarının, *The Parasite* romanını büyük bir zevk ve rahatlamayla karşılamalarının bir sebebi de budur. Bu roman, onun burada genel olarak bahsetmek istediğim ilk romanından bile daha iyidir. Campbell birkaç yıldır kendine ait bir kısa korku hikâyesi markası yaratmaktadır (Bradbury ve Robert Bloch'da olduğu gibi, Ramsey Campbell'in ilk romanı ve bir Lovecraft klonu *The Inhabitant of the Lake*'i de Arkham House basmıştır). Onun hikâyelerinden oluşan bir sürü koleksiyon bulabilirsiniz. Bu koleksiyonların en iyisi muhtemelen, *The Height of the Scream*'dir. Bu kitapta, maalesef, bulamayacağınız hikâyelerden biri, tatillerinde "lunaparka" giden yalnız bir adamın, Hayalet Tren'e bindiğinde, benim bile tarif edemeyeceğim türden bir korku yaşadığı "The Companion" hikâyesidir. "The Companion", İngilizce olarak son otuz yıl içinde yazılmış en iyi korku hikâyesi olabilir. Bundan yüz yıl sonra hâlâ basılacak ve okunacak olan bir düzine hikâyeden biri olduğu kesindir. Campbell, pek çok çizgi

roman dehasının ilgisini çeken bir alanda bilgilidir ve ben de dahil olmak üzere pek çok yazarın melodram için yanıp tutuştuğu bir alanda oldukça sakindir ve en iyi pratisyenlerin bile çoğu zaman, fantezi türünün samimiyetsiz ve aptal "kurallarının" tuzağına düştükleri bir alanda da oldukça akıcıdır.

Ancak bu alandaki her kısa hikâye yazarı romana geçiş yapamaz (Poe bunu, "Arthur Gordon Pym'in Öyküsü" ile denemiş ve şartlara bağlı bir başarı elde etmiştir. Lovecraft'ın *The Charles Dexter Ward Vakası* ve ondan nispeten daha ilginç olan ve hikâyesi, çarpıcı bir şekilde *Pym*'e benzeyen *At the Mountains of Madness* romanlarına inatla iki kez başarısız olmuştur). Campbell bu geçişi, başlığı ne kadar iticiyse kendisi o kadar iyi olan *The Doll Who Ate His Mother* romanıyla, hemen hemen hiç zorlanmadan yapmıştır. Bu kitap, 1977'de, hiçbir hayran kitlesi olmadan, önce ciltli olarak, sonra da ciltsiz olarak basılmıştır. Yazarların, yayıncıların, bazı kitapları piyasada katledilmek için yalnız bırakacak, kendilerine has bir voodoo büyüsü yapıp yapmadıklarını merak etmelerine sebep olan durumlardan biridir bu.

Neyse, boş verin bunları. Kısa hikâyeden romana geçiş konusuna gelince; ikincisini yazmak, uzun mesafe koşusu yapmaya benzer ve roman yazarı olmak isteyen bazı yazarların bir noktadan sonra yorulduklarını hissedebilirsiniz. Yüzüncü sayfaya geldiklerinde nefes almakta biraz zorlandıklarını, iki yüzüncü sayfaya geldiklerinde nefes nefese kaldıklarını ve sonunda tökezleyerek bitiş çizgisini geçtiklerinde, onları, romanı bitirmiş olmaları haricinde başka hiçbir sebepten dolayı tavsiye edemeyeceğinizi fark edersiniz. Ancak Campbell iyi bir koşucudur.

Kişisel olarak son derece eğlenceli, hatta neşeli bir adamdır (1979 yılındaki Dünya Fantezi Konferansı'nda, Stephen R. Donaldson'a, *Thomas Covenant* üçlemesi için küçük, modernistik bir heykelcik olan İngiliz Fantezi ödülünü takdim etmişti.

Campbell, o harikulade geniş ve sakin Liverpool aksanıyla, küçük heykelciği "sıska dildo" olarak tanımlamıştı. Salondakiler kahkahaya boğuldu ve benim masamda oturan biri, neşeli bir sesle, "Bir Beatles üyesi gibi konuşuyor," dedi). Roberth Bloch'da olduğu gibi, onunla ilgili şüphe duyabileceğiniz son şey, onun bir korku yazarı olduğudur. Özellikle de, yarattığı o kasvetli markadan şüphe duyamazsınız. *The Doll Who Ate His Mother* romanıyla ilgili olarak şunları söyler (sözlerinin bir kısmı, bir roman yazmak için gereken sürenin ne kadar değişken olduğuyla ilgilidir): "*The Doll*'u yazarken yapmak istediğim şey, mümkünse yeni bir canavar yaratmaktı, ancak muhtemelen en büyük olay, önceden yalnızca kısa hikâyeler yazdığım için bir roman yazmaktı. 1961 veya 1962'de, kendisine gerçekten veya onun zihninde kötülük etmiş olan kasabasından intikam almak isteyen bir kara büyücüyle ilgili bir hikâyeyle ilgili notlar almıştım. İntikamını voodoo bebeklerini kullanıp kasabadaki bebekleri deforme ederek alacaktı. (Korku dergilerinde, suratı bembeyaz olmuş doktorun, doğum haneden çıkarak, "Aman Tanrım, o bir insan değil...!" diye feryat ettiği o klasik sahneyi görecektiniz.) Ve olayın sürpriz sonu da, tüm bu deforme bebekler öldükten sonra, kara büyücünün onları hayata döndürmek için yine voodoo bebeklerini kullanması olacaktı. İnanılmaz bir şekilde zevksiz bir fikir. Talidomit faciasının olduğu dönemde böyle bir hikâye yazma fikri bana fazla "zevksiz" göründü ve bıraktım.

Bu hikâye sanıyorum ki, bebeğin annesinin rahminden, onu yiyerek çıktığı *The Doll Who Ate His Mother* ile birlikte yeniden su yüzüne çıktı.

Roman yazmakla kısa hikâye yazmak arasındaki fark nedir? Sanıyorum ki, bir roman kendi enerjisini kendisi toplar. Sürekli olarak, "Belki gelecek hafta başlarım, belki gelecek ay başlarım," diye diye dolandım. Sonra bir gün oturup yazmaya başladım ve

öğle saatinde başımı kaldırıp şöyle düşündüm: "Tanrım! Roman yazmaya başladım! İnanamıyorum!"

Kendisine, bir romanın ne kadar uzun olması gerektiğini sorduğumda Kirby McCauley yaklaşık 70.000 kelimenin yeterli olacağını söyledi ve ben de onu ciddiye aldım. 63.000 kelimeye geldiğimde şöyle düşündüm: "Yalnızca 7000 kelime kaldı, konuyu toparlamanın vakti geldi." Son bölümlerin kısa ve öz olmasının sebebi budur.

Campbell'ın romanı, Clare Frayn'in kardeşi Rob'un, Liverpool'daki bir kazada hem kolunu hem de hayatını kaybetmesiyle başlar. Kaza sırasında kopan kol önemlidir çünkü biri onu kaçırır ve yer. Kol yiyen bu adamın Chris Kelly adlı karanlık bir genç adam olduğunu düşünmeye teşvik ediliriz. "Yeni Amerikan gotiğinin" tüm fikirlerinin vücut bulmuş hali olan Clare (Campell İngiliz olabilir ama hem edebiyat hem de sinema dalında ilham aldığı pek çok şey Amerikandır), Rob Frayn'in ölümünde, okuldayken tanıdığı, ölümden ve yamyamlıktan zevk alan bir çocuğun yetişkin hali olduğuna inanan, Edmund Hall adlı bir suç muhabiriyle tanışır. Arketiplerden bahsederken, canavar dünyasının en korkunç üyelerinden biri olan Gulyabani kartını açmayı önermememin sebebi, ölü eti yemenin ve kan içmenin, aynı arketiğin parçaları olduğunu düşünmemdir.[24] "Yeni canavar" diye bir şey var

24 Gulyabani ve yamyamlık hikâyeleri George Romero'nun *Night of the Living Dead* ve *Dawn of the Dead* filmlerine verilen şiddetli toplumsal tepkilere bakınca tabu sınırlarına girer diye düşünüyorum. Burada, zararsız bir hız treni macerasından çok daha büyük şeyler dönüyor bence. Bu, öğürmekte olan insanları yakalayıp boğazlarını sıkmak için bir fırsat. Dört yıl önce, halen dahi satamadığım (Tanrım, bir de insanlar bana, başarılı olduğumda alışveriş listemi bile satabileceğimi söylerlerdi) "Survivor Type" adlı bir hikâye yazdım. Issız bir adada karaya vuran (Pasifik yüzeyinden bir mercan kayalığı kadar yukarıda) ve hayatta kalmak için kendi vücut parçalarını, tek seferde birer parça olmak üzere yiyen bir cerrahla ilgili. "Her şeyi Hoyle'ye uygun şekilde yaptım," diye yazıyor günlüğüne, ayağını kestikten sonra. "Yemeden önce yıkadım." Erkek dergileri bile bu hikâyeyi almayı düşünmedi ve bugün, dosya dolabımda oturmuş, iyi bir yuva bulmayı bekliyor. Muhtemelen hiçbir zaman bulamayacak.

mıdır gerçekten? Türün katılığı göz önüne alındığında, öyle bir şey olduğunu sanmıyorum ve sanırım Campbell için de, yalnızca yeni bir bakış açısı geliştirmek yeterlidir. Bu da, kendi içinde büyük bir başarıdır. Chris Kelly'e baktığımızda gördüğümüz suratın eski dostumuz vampire ait olduğuna inanıyorum... Campbell'ın romanına benzeyen ve başarılı Kanadalı yönetmen David Cronenberg tarafından çekilen *They Came from Within* filminde de gördüğümüz gibi.

Clare, Edmund Hall ve bir sinema sahibi olan ve annesi de Kelly'e kurban giden George Pugh, bu doğaüstü yamyamın izini sürmek için garip ve gönülsüz bir üçlü ittifak içine girerler. Burada yine, klasik vampir hikâyesinin, Stoker'ın *Drakula*'sının yankılarını duyarız ve muhtemelen, iki kitap arasındaki seksen yıllık farkı en çok hissettiğimiz nokta, Kont Drakula'yı altı kişilik bir grubun araması, "Chris Kelly"nin peşineyse üç kişilik bir grubun düşmesidir. Clare, Edmund ve George üçlüsünde kimse, kendini diğerinden üstün görmez. Onlar gerçekten küçük, korkmuş, kafaları karışmış, genellikle bunalımlı insanlardır. O yüzden birbirlerine dönmek yerine, kendi içlerine dönerler ve onların korkularını çok güçlü bir şekilde hissederiz. Kitapta, Clare, Edmund ve George'un, geçerli bir nedenleri olduğu için galip gelmeleri gerektiğine dair hiçbir his yoktur. Onlar bir şekilde, XX. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'nin büründüğü donuk ve kasvetli hali sembolize ederler ve eğer onlardan herhangi biri veya hepsi başarılı olursa, bunun, yaptıkları şeylerden değil, gayri şahsi bir şansın sonucunda gerçekleşeceğini hissederiz.

Ve üçü gerçekten de uzun bir planlama aşamasından sonra Kelly'nin izini bulurlar. Bu avın en heyecanlı anları, yıkılmak üzere işaretlenmiş, harabe bir binanın çürümüş kilerinde yaşanır ve burada Campbell, tüm modern korku edebiyatında şimdiye kadar yaratılmış en mükemmel ve en etkili kesitlerden birini ortaya çıka-

rır. O gerçeküstü ve kâbusa benzer kadim kötülük çağrışımlarında bize verdiği "mutlak güç" görüntüsünde, sonunda XX. yüzyılın sonlarından gelen ve Lovecraft'ın yarattığını söyleyebileceğimiz bir dilde güçlü bir şekilde konuşan bir ses duyulur. Burada, bir Lovecraft "taklidi" gibi sönük veya yapmacık bir şeyden ziyade, Dunwich, Arkham, Providence, Central Falls ve *Weird Tales* dergisinin sayfalarına korku salan, Yaşlı Lovecraft Tanrılarının daha yaşayabilir ve inanılır bir versiyonu vardır.

Campbell biraz soğuk olsa da karakter konusunda iyidir. (Onun duygusuzluğu, yazılarına çok daha ürkütücü bir hava verir ve bazı okurlar, romanlarında kullandığı üslubu beğenmeyip Campbell'in suni olarak büyütülmüş bir roman yazdığı hissine kapılabilirler.) Güdük bacaklarına bakmadan zarafet hayalleri kuran Clare, henüz sahip olmadığı ünle ilgili şeytani düşüncelerle dolu olan Edmund ve en iyisi de (çünkü Campbell burada hiçbir gerçek duygu veya şefkat hissi uyandırmaz) elinde kalan son sinemaya sıkı sıkıya sarılan ve Ulusal Marş bitmeden salondan çıkan iki ergen kızı azarlayan George Pugh karakterlerini örnek verebiliriz.

Ancak buradaki esas karakter, muhtemelen, turuncu sodyum ışıkları, harabeye dönmüş bina ve rıhtımları, MOBİLYA İSTİFLERİNE dönüştürülen sinemalarıyla, Liverpool'un ta kendisidir. Campbell'in kısa hikâyeleri hem çekici hem de itici bir etkiye sahip olan Liverpool'da yaşar, nefes alır ve mekânın verdiği bu duygu, *The Doll*'da da en dikkat çeken şeylerden biridir. Bu yer, Raymond Chandler'ın kırklı ve ellili yıllardaki Los Angeles'i veya Larry McMurty'nin, altmışlı yıllardaki Teksas'ı kadar zengin bir dokuya sahiptir. "Çocuklar kilisenin karşısında top oynuyorlardı," diye yazar Campbell. "İsa, topu yakalamak için kollarını kaldırmıştı." Bu, küçük, abartısız ve neredeyse rastgele ortaya atılmış (*The Parasite* romanındaki o ürkütücü, ileri uzanmış eldivenler gibi) bir cümledir, ancak böylesi bir şey, kümülatiftir ve en

azından Campbell'in korkunun olayın kendisinde olduğu kadar, bakış açısında da gizli olduğuna duyduğu inancına ne kadar bağlı olduğunu gösterir.

The Doll Who Ate His Monster, burada tartıştığımız en iyi kitap değil (sanıyorum ki en iyi kitap, *Tepedeki Ev* veya Straub'un *Hayalet Hikâyesi* olabilir) ve Campbell'in *The Parasite* romanı kadar başarılı olduğu da söylenemez, ancak dikkat çekici derecede iyidir. Campbell, tabloit malzemesi haline gelmeye müsait olan materyalinin üzerinde güçlü bir hâkimiyet sahibidir, hatta zaman zaman dizginleri bıraktığı da olur. Aptal ve neredeyse acı verici derecede duyarsız olan bir öğretmen, fakülte odasında oturmuş, GENÇ BAKİRELERİ DOĞRADI VE GÜLDÜ manşetli bir gazete okumaktadır. Hikâyenin kasvetli bir şekilde komik olan alt başlığıysa şöyle der; *Cinsel İktidarı Hiç Orgazm Olamamaktan Geliyor*. Bizi, anormal psikoloji seviyelerinin arasından geçirerek çok, çok daha kötü bir şeye doğru taşır.

Campbell, edebi köklerinin mükemmel bir şekilde bilincindedir. Lovecraft'tan bahseder ("tabii ki" tamlamasını neredeyse farkında olmadan ekleriz buraya), Robert Bloch'tan bahseder (*The Doll*'un en heyecanlı noktasını, *Psycho*'da, Lila Crane'in, benzer bir kilerde Norman Bates'in "annesiyle" yüzleşmek zorunda kaldığı sahneyle kıyaslar) ve Fritz Leiber'in, şehirde yaşanan korkularla ilgili hikâyelerinden bahseder ("Smoke Ghost" gibi) ve en dikkat çekeni de, Leiber'in San Fransisco'yla ilgili yazdığı, *Our Lady of Darkness* adlı ürkütücü romandır (1978 Dünya Fantezi Konferansı'nda En İyi Roman ödülünü almıştır). *Our Lady of Darkness* romanında Leiber, bir şehrin yeterince karmaşık hale geldiğinde, orada yaşayan ve çalışan insanlardan bağımsız olarak, kendi hayatını oluşturmaya başladığı tezine odaklanır. Burada, Lovecraft'ın Yaşlı Tanrıları ve Leiber'in romanı açısından daha da önemlisi, Clark Ashton Smith'le kurulan ve sözle-

re dökülmeyen, şeytani bir duygu bağı vardır. Eğlenceli bir şekilde, *Our Lady of Darkness* romanındaki karakterlerden biri, San Fransisco'nun, Transamerica Piramidi tamamlanıp da içine insanlar yerleşmeden öncesine kadar gerçekten duygulu bir yer haline gelmemiş olduğunu söyler.

Campbell'in Liverpool'u bu tip bilinçli olarak şeytani bir hayata sahip olmasa da, Campbell'in çizdiği resim, okura, uykuda olan, yarı bilinçli ve her an uyanması mümkün olan bir canavarı gözlemlemekte olduğu hissini verir. Burada, Leiber'e olan borcunun, Lovecraft'a olan borcundan daha büyük olduğu açıkça görülür. Her iki şekilde de Ramsey Campbell, *The Doll Who Ate His Mother* romanında kendine has bir şeyler ortaya koymak konusunda başarılı olmuştur.

Öte yandan James Herbert, daha eski bir gelenekten gelmektedir. Burada, Robert E. Howard, Seabury Quinn, merhum Sturgeon, Henry Kuttner ve Atlantik'in İngiliz tarafında yaşayan Guy N. Smith gibi yazarları ilişkilendirdiğimiz, korku dergisi tipi bir gelenekten bahsediyorum. Sayısız ciltsiz basımı yayımlanan Smith, adı, benim tüm zamanların en klasik dergi tipi korku ismine aday gösterdiğim bir roman yazmıştır: *The Sucking Pit.*

Bu sözüm size birazdan Herbert'i gömmeye başlayacakmışım gibi görünebilir, ancak durum kesinlikle bu değil. Atlantik'in her iki yakasındaki yazarlar tarafından pek az itibar gördüğü doğrudur. Geçmişte onun adını andığımda, burunlar otomatik olarak kıvrılırdı (bir nevi, şartlanmış köpeklerin salya akıtması için zil çalmak gibi bir şeydi bu), ancak daha yakından incelediğinizde, bu alandaki çok az kişinin Herbert'i gerçekten okuduğunu görürsünüz. Ve gerçek şu ki, James Herbert, Robert E. Howard'ın ölümünden bu yana ortaya çıkmış olan, muhtemelen en iyi korku dergisi yazarıdır ve ben, Conan'ın yaratıcısının, Herbert'in yaptığı işe büyük bir heyecanla tepki vereceğine inanıyorum. Gerçi bu

iki adam, birbirlerinin, pek çok açıdan tam tersidirler. Howard iri ve geniş omuzlu bir adamdı. Geride kalan fotoğraflardaki o surat, altında bir utangaçlık veya şüphecilik yattığını düşünebileceğimiz, ifadesiz bir surattır. James Herbert orta boylu, zayıf, kolayca gülümseyen veya yüzünü asan, açık ve dürüst bir adamdır. Tabii ki en büyük fark, Howard'ın ölmüş, Herbert'in ise hayatta olması olabilir, ha-ha.

Howard'ın en başarılı işi (Barbar Conan'la ilgili hikâyeleri) Cimmeria adında mitik bir ülkede, bir o kadar mitik zamanlarda, canavarların yaşadığı ve seksi kadınların kurtarılmaya ihtiyaç duyduğu bir yerde geçer. Ve Conan, eğer fiyatı uygunsa bu kurtarılma ihtiyacını karşılamaktan memnuniyet duyar. Herbert'in yaptığı işler günümüz İngiltere'sinde, genellikle Londra'da veya çevresindeki kasabalarda geçer. Howard kırsal kesim şartları altında yetişmiştir (Teksas'ta, Cross Plains adında, çalılıklarla dolu küçük bir kasabada yaşamış ve ölmüştür). Herbert Londra'nın doğu ucunda, sokak tüccarının oğlu olarak dünyaya gelmiştir ve yaptığı işler, bir rock and roll şarkıcısı, sanatçı ve reklam müdürü olarak geçen, inişli çıkışlı bir kariyeri yansıtmaktadır.

Herbert, bu karmaşık tarz meselesi açısından ("saldırı planı ve yöntemi" olarak tanımlanabilecek, kafa karıştırıcı bir kelime) güçlü bir şekilde Howard'ı çağrıştırır. Kendisine ait *Sıçanlar, The Fog, The Survivor, The Spear, The Lair* ve *The Dark* adlı ait korku romanlarında Herbert yalnızca yazmakla kalmaz, Robert E. Howard'ın yaptığı gibi postallarını giyer ve okuru korkuyla gafil avlamak için dışarı çıkar.

James Herbert ve Ramsey Campbell'in İngiliz erdemliliği konusundaki ortak noktalarından birini daha belirtmeme izin verin. Her ikisi de, yalnızca İngiltere'de eğitim görmüş insanların üretebileceği açık, anlaşılır ve gramatikal yazılar yazarlar. Kitapları yayımlanan her roman yazarı için en önemli şeyin, anlaşılır

bir düzyazı yazmak olduğunu düşünebilirsiniz, ancak durum öyle değildir. Bana inanmıyorsanız, kütüphanenizdeki ciltsiz kitaplara bakabilirsiniz. Havada asılı kalan ortaçlar, yersiz kullanılmış niteleyiciler ve hatta özne ve yüklem arasında saçlarınızı ağartacak kadar korkunç tutarsızlıklardan oluşan bir karnavalla karşılaşacağınızın sözünü veriyorum. Redaktör ve editörlerin, böyle utanç verici bir İngilizceye sahip yazarları fark etmese de, bu tip hataları fark edeceklerini düşünebilirsiniz, ancak pek çoğu, en az o kurtarmaya çalıştıkları yazarlar kadar cahildir.

Böyle teknik hatalardan daha da kötü olan şey, pek çok edebi yazarın, çok basit olay veya hareketleri bile, okurun zihninde canlandırabileceği şekilde anlatamıyor olmasıdır. Bunun bir kısmı, yazarın da o durumu kafasında canlandırmakta başarısız olmasından kaynaklanır. Yazarın kendi zihinsel gözü donuk ve yarı kapalı gibidir. Bunun daha büyük bir sebebi, en temel yazar aracının, yani gerekli kelime dağarcığının, doğru şekilde kullanılamıyor olmasıdır. Eğer bir perili ev hikâyesi yazıyor ve Flemenk çatısı ile beşik çatı, kümbet ile kule, doğal ahşap kaplama ile lambri arasındaki farkı bilmiyorsanız efendim, başınız dertte demektir.

Şimdi beni yanlış anlamayın; Edwin Newman'ın, İngilizcenin körelmesiyle ilgili kitabını oldukça eğlenceli, ancak bir o kadar da yorucu ve aşırı titiz buldum. Dili sokağa bırakıp insanların onunla kaynaşmasına izin vermekten ziyade sıkıca kapatılmış, hava geçirmez bir kavanoza hapsetmek isteyen (bakımı dikkatlice yapılmış bir cesedin, cam bir tabuta yerleştirilmesi gibi) bir adamın kitabıdır bu. Ancak dilin de, kendine has bir var oluş sebebi vardır. Parapsikologlar altıncı his konusunda tartışabilir, psikologlar ve nörologlar da böyle bir şeyin var olmadığını iddia edebilirler, ancak kitapları ve dili seven insanlar, basılan kelimelerin bir tür telepati olduğunu bilir. Pek çok durumda yazar, işini sessiz bir şekilde, düşüncelerini birbiri ardına sıralanan harf gruplarının

oluşturduğu sembollerle ifade ederek yapar ve pek çok durumda okur, işini sessiz bir şekilde, sembolleri okuyarak ve onları zihninde canlandırarak yapar. Şair Louis Zukofsky (*A* ve diğer kitapları) sayfadaki kelimelerin görünüşünün bile (satırbaşı, imla, paragrafın bitiş noktası) kendi başına bir hikâye anlattığını söylemiştir. "Düzyazı," demiştir Zukofsky, "şiirdir."

Yazar ve okurun düşüncelerinin her zaman aynı frekansta olmayabileceği ve yazarın gördüğü imge ile okurun gördüğü imgenin, hiçbir zaman yüzde yüz uyumlu olamayacağı doğrudur. Sonuçta hiçbirimiz melek değiliz, ancak meleklerden çok da aşağı kalır olmayacak şekilde yaratılmışızdır ve dilimiz, her şairin ya da roman yazarının da teyit edeceği gibi, çıldırtıcı bir şekilde kösteklenmiştir. Dil sınırlarını çevreleyen duvarlara çarpmanın verdiği o siniri yaşamayan veya hiç var olmayan kelimelere lanet etmeyen bir tane bile yaratıcı yazar olduğunu sanmıyorum. Yas ve aşk duyguları, ele alınması özellikle zor olan duygulardır, ancak düz vitesli bir arabayı çalıştırıp sokağın sonuna kadar kullanmak kadar basit bir şey bile, hareketi yapmak yerine yazarak anlatmaya çalıştığınızda, karşınıza bir sürü problem çıkaracaktır. Eğer bunun böyle olduğuna inanmıyorsanız talimatları yazın ve araba kullanmayan bir arkadaşınızla birlikte deneyin, ancak önce kaskonuzun olduğundan emin olun.

Farklı diller, farklı amaçlara hizmet ediyormuş gibi görünür. Fransızların çok iyi birer sevgili oldukları kanısı doğmuştur çünkü Fransızca, duyguları ifade etmeye çok uygundur (bunu söylemenin *Je t'aime*'den daha iyi bir şekli yoktur ve başka hiçbir dilde, birini ne kadar arzuladığınızı daha iyi anlatamazsınız). Almanca, açıklama ve belirtme dilidir, ancak bu sebeple de oldukça soğuk bir dildir. Aynı anda Almanca konuşan bir sürü insanın sesi, fabrikadaki makinaların çalışması gibidir. İngilizce, düşünceleri ve görüntüleri iyi bir şekilde ifade edebilmeye hizmet eder, ancak bu dilin sevimli bir tarafı yoktur. Yalnız, birinin de belirttiği üzere, bazı

durumlarda garip bir biçimde ters etki ettiği de olur. "Proktolojik muayene" kelimesinin kulağa ne kadar hoş ve canlı geldiğini düşünün mesela. Ancak İngilizcenin duyguların ifade edilmesine uygun olmadığını düşünmüşümdür hep. Ne "Neden birlikte yatağa gitmiyoruz," cümlesi ne de neşeli, ancak inkâr edilemez derecede inceliksiz bir ifade olan "Bebeğim, hadi sevişelim", "*Voulez-vous coucher avec moi ce soir?*" ifadesinin yanından bile geçemez. Ancak elimizde olan, malzemeyle yapabildiğimizin en iyisini yapmalıyız ve Shakespeare ve Faulkner okurlarının da onaylayacağı gibi, elimizden gelenin en iyisi, genellikle çarpıcı şekilde iyi olur.

Amerikalı yazarlar, dili bozmaya, İngiliz kuzenlerimizden daha meyillidir (ancak İngiliz İngilizcesinin, Amerikan İngilizcesinden daha ruhsuz olduğu konusunda herkesle tartışabilirim. Birçok İngiliz yazar, monotonlaşmak gibi sevimsiz bir alışkanlığa sahiptir. Özellikle de gramatikal olarak mükemmel İngilizce konusunda. Ancak monotonluk, neresinden bakarsanız bakın monotonluktur), bunun sebebi, genellikle, çocukken yetersiz veya hatalı öğretim yöntemlerine maruz kalmış olmalarıdır, ancak Amerikan Edebiyatı'nın en iyi örnekleri, en güçlü İngiliz şiirlerinden ve düzyazılarından çoğu zaman daha çarpıcıdır. Birbirlerinden son derece ayrı olan James Dickey, Harry Crews, Joan Didion, Ross MacDonald, John Irving gibi yazarlara bakabilirsiniz.

Hem Campbell hem de Herbert, o açık ve kusursuz İngilizceyle yazarlar. Onların yazdıkları hikâyeler tüm düğmeleri iliklenmiş, fermuarları çekilmiş, her şeyleri yerli yerinde bir halde dünyaya adım atar, ancak çok farklı bir etki yaratırlar!

James Hervert bize iki elini de uzatarak gelir. Yalnızca dikkatimizi çekmeye çalışmaz, aynı zamanda bizi yakalarımızdan kavrar ve suratımıza karşı bağırmaya başlar. Bu, çok da sanatsal bir saldırı yöntemi değildir ve kimse onu Doris Lessing veya V. S. Naipul'la kıyaslamaz ama işe yarar.

The Fog (John Carpenter'ın çektiği, aynı isimli filmle ilgisi yok), yeraltındaki bir patlamanın, İngiliz Savunma Bakanlığı tarafından gömülen çelik bir hazneyi açtığında neler olduğunu anlatan, çok açılı bir hikâyedir. Bu haznenin içinde, mikroplanma denen canlı bir organizma vardır (okurlara, ellili yılların Japon korku filmi *The H-Man*'i hatırlatacak türden, uğursuz bir protoplazma) ve kirli, sarı-yeşil renkli bir sis bulutuna benzer. Tıpkı kuduz hastalığı gibi, bulaştığı insan ve hayvanların beyinlerine saldırır ve onları kudurmuş birer manyağa dönüştürür. Hayvanların rol aldığı olaylardan bazıları özellikle çok korkunçtur. Bir çiftçi, sisli bir merada kendi inekleri tarafından ezilerek öldürülür. Güvercinlerinden başka her şeyden nefret ediyormuş gibi görünen (özellikle de, Claude isimli yaşlı bir güvercini sever) ayyaş bir dükkân sahibinin gözleri kuşları tarafından oyulur ve sonra kuşlar, Londra tipi kümeslerine geri uçarlar. Yüzünden arta kalan parçaları elleriyle tutmaya çalışan dükkân sahibi, kuşların tünediği çatının üzerinde sendeledikten sonra aşağı düşerek ölür.

Herbert nadiren kurnazlık yapar ve hiçbir zaman zor durumlardan kaçmaz. Onun yerine, her yeni korkuya doğru hevesli ve heyecanlı bir şekilde koşar. Bir sahnede, delirmiş bir otobüs şoförü, can düşmanı olan öğretmeni bir bahçe makasıyla hadım eder. Bir başka sahnede, büyük bir arsanın sahibi tarafından yakalanan ve dövülen yaşlı bir kaçak avcı, sisin etkilerine maruz kalır ve arsa sahibinin peşinden giderek onu yemek masasına çiviler ve sonra da baltayla öldürür. Kendini beğenmiş bir banka müdürü, kendi kasasına hapsedilir. Bir beden eğitimi öğretmeni, öğrencileri tarafından dövülerek öldürülür ve kitabın en etkili sahnesinde, Bournemouth'taki yaklaşık elli bin yerli ve tatilci, kalabalık bir yaban sıçanı sürüsü gibi okyanusa yürüyerek toplu halde intihar eder.

The Fog, 1975 yılında, Jonestown, Guyana'da meydana gelen korkunç olaylardan üç yıl önce yayımlanmıştır ve kitabın birçok bö-

lümünde (özellikle de Bournemouth bölümünde) Herbert, olacakları önceden görmüş gibidir. Olaylan, Mavis Evers adlı genç bir kadının gözlerinden görürüz. Heteroseksüel olmanın zevklerini yeni keşfeden lezbiyen sevgilisi onu terk etmiştir ve Mavis de intihar etmek için Bournemouth'a gitmiştir. Tam da E.C. çizgi romanlarına yakışır türden bir ironi. Göğsüne kadar suya girer, korkar ve biraz daha yaşamaya karar verir. Dip akıntısı neredeyse onu yakalar, ancak kısa ve gergin bir mücadeleden sonra sığ sulara dönmeyi başarır. Yüzünü sahile dönen Mavis, şöyle bir kâbusla karşılaşır:

> Yüzlerce, hatta belki de binlerce insan, kumsaldaki merdivenlerden inerek ona doğru, denize doğru yürüyordu!
>
> Rüya mı görüyordu? ... Kasabadaki insanlar, bir duvar gibi yan yana dizilmiş, gözlerini, sanki bir şey onları çağırıyormuş gibi ufka dikmiş bir şekilde, sessizce denize yürüyorlardı. Yüzleri bembeyazdı, transa girmiş gibilerdi ve neredeyse insan bile değildiler. Aralarında çocuklar da vardı. Bazıları tek başlarına yürüyor ve kimseye ait değillermiş gibi görünüyordu. Henüz yürüyemeyenlerse başkalarının kucaklarında taşınıyordu. Bu insanların çoğu, yatarken giydikleri kıyafetleri giymişlerdi ve bazıları da çıplaktı Mavis'in görmediği veya duymadığı bir çağrıya cevap vermek için yataklarından fırlamış gibi görünüyorlardı...

Bu kitap, Jonestown trajedisinden önce yazılmıştır, hatırlatırım. Bunun sonucunda, bir sunucunun monoton bir ses ve ciddi bir tonlamayla şöyle dediğini hatırlıyorum: "Bu, en karanlık hayal gücünün bile öngöremeyeceği kadar kara bir olaydır." *The Fog*'daki Bournemouth sahnesi bir anda gözümün önüne geldi

ve şöyle düşündüm, "Yanılıyorsun. James Herbert bunu öngörmüştü."

> ... yürümeye devam ettiler. Onun çığlıklarını umursamıyor, onu görmezden geliyorlardı. Nasıl bir tehlike altında olduğunu fark etti ve onlara doğru koşarak aralarından geçmeye çalıştı, ama onlara karşı direnirken, geçmesine izin vermeleri için yalvarmasına aldırış bile etmeden onu geri ittiler. Birkaç kişinin arasındaki ufak bir boşluktan geçmeyi başardı, ancak kalabalık onun üstesinden gelemeyeceği kadar yoğundu ve onu, arkasında bekleyen denize gittikçe daha fazla itiyorlardı...

Muhtemelen sizin de tahmin ettiğiniz gibi, zavallı Mavis istese de istemese de intihar etmek zorunda kalır. Aslına bakarsanız, Herbert'in anavatanı İngiltere'de ağır eleştirilere maruz kalmasının sebebi, az önce anlattığıma benzer, çok açık korku ve şiddet sahneleridir. Bana, "Şiddet adına mı şiddet içerikli şeyler yazıyorsunuz?" sorusundan sonunda bıktığını ve bir muhabire patladığını söyledi. "Aynen öyle," diye cevap vermişti. "Şiddet adına şiddet içerikli şeyler yazıyorum. Tıpkı Harold Robinsin'un seks adına seks içerikli şeyler yazdığı, Robert Heinlein'in bilimkurgu adına bilimkurgu yazdığı ve Margaret Drabble'ın da edebiyat adına edebiyat yaptığı gibi. Ama kimse gidip de onlara bunu sormuyor, değil mi?"

Herbert, *The Fog*'u yazmaya nasıl başladığını da şöyle anlatır:

> Herhangi bir fikrin tam olarak nereden geldiğini hatırlamak hemen hemen imkânsızdır. Demek istediğim, tek bir fikir, pek çok farklı kaynaktan doğabilir.

> Ancak en net olarak hatırladığım şey, çekirdek fikrin, bir toplantı sırasında aklıma geldiği. O zamanlar bir reklam firmasında çalışıyordum ve hayli aptal bir adam olan kreatif direktörümün ofisinde oturuyordum. Ve bir anda aklıma şöyle bir şey geldi: "Şimdi bu adam, oturduğu yerden kalksa, camı açsa ve dümdüz dışarı yürüse ne olur?"

Herbert bu fikri aklında bir süre dolandırmış ve sonunda romanı yazmaya oturmuş. Sekiz ay boyunca gecesini, gündüzünü ve hafta sonlarını bu hikâyeyi yazmaya ayırmış. "Bu hikâyeyle ilgili en sevdiğim şey," der Herbert, "yapı ve mekân konusunda hiçbir kısıtlaması olmaması. Konu kendi kendini çözünceye kadar, hikâye öylece uzayıp gidebilir. Ana karakterlerim üzerinde çalışmaktan zevk aldım. Hikâyenin içindeki küçük öyküler üzerinde çalışmaktan da eşit derecede zevk aldım, çünkü ana karakterlerimin ne yaptıklarıyla uğraşmaktan yorulduğumda, istediğim herhangi bir konuya yönelebiliyordum. Kitabı yazdığım süre boyunca hep, 'Sadece keyfime bakacağım. Ne kadar ileri gidebileceğimi görmek için sınırları aşmaya çalışacağım,' diye düşünüyordum."

Yapılandırılışı açısından *The Fog*, ellili yılların sonu ve altmışlı yılların başındaki apokaliptik, dev böcek filmlerinin yarattığı etkiyi yaratır. Tüm bileşenler mevcuttur: Elimizde, ne olduğunu bilmediği bir şeyle uğraşıp duran ve sonunda yarattığı şey tarafından öldürülen deli bir bilim adamı; gizli silahları deneyerek dehşeti serbest bırakan bir ordu; John Holman adında, ilk olarak, sisi hiçbir şeyden haberi olmayan dünyaya salıveren o çatlaktan küçük bir kızı kurtarırken tanıdığımız "genç biliminsanı" kahraman; Casey adındaki güzel kız arkadaş; "sisi dağıtmak için kullanılacak olan F100 metodundan" bahseden ve sisi dağıtmak için karbon-

dioksit kullanılamayacağını, çünkü "organizmaların karbondioksitle geliştiğini" ileri süren ve sisin gerçekte "akciğer iltihabına benzeyen bir organizma" olduğunu açıklayan, orada bulunması zorunlu olan bir biliminsanları grubu vardır.

Bilimkurgunun bu tip zorunlu tuzaklarını *Tarantula, The Deadly Martin, Them!* ve diğer bir düzine filmden hatırlarız. Yine de, bunlar yalnızca birer tuzaktan ibarettir ve Herbert'in romanının kalbi, sisin kökeninde veya yapısında değil, sahip olduğu Dionysusvari etkilerdedir (cinayet, intihar, cinsel sapkınlıklar ve her türlü sapık davranış). Kahramanımız Holman, daha aklı başında, Apollonvari bir dünyanın temsilcisidir ve Herbert'a hakkını teslim etmek gerekirse, Holman'ı, dev böcek filmlerinde William Hopper, Craig Stevens ve Peter Graves'in canlandırdığı vasıfsız kahramanlardan daha ilgi çekici bir karakter haline getirmeyi başarmıştır veya isterseniz, *Earth vs. the Flying Saucers* filminde, filmin son bölümlerinde ağzından çıkan tek replik seti, "Uçan daireye ateş etmeye devam edin!" ve "Uçan daire düşene kadar ateş edin!" cümlelerinden oluşan, zavallı Hugh Marlowe'u da hatırlayabilirsiniz.

Yine de, Holman'ın maceralarına ve kız arkadaşı Casey'nin, sisin etkilerinden kurtulup kurtulamayacağına duyduğumuz ilgi (ve sisin etkisi altındayken babasının göğsüne bir makas sapladığını öğrendiğinde tepkisi ne olacaktır acaba?), beslediği kedileri tarafından yenerek öldürülen yaşlı kadın veya patlayıcı yüklü jumbo jetini karısının sevgilisinin çalıştığı Londra gökdelenine çarptıran deli pilot gibi durumlarda duyduğumuz biraz durup şu kazayı izleyelim tipi ilginin yanında sönük kalır.

Sanıyorum ki, popüler roman kendini doğal olarak iki yarıya ayırır: Bizim "ana akım roman" dediğimiz yarısı ve benim "ucuz roman" diyeceğim diğer yarısı. En iyi temsilcisi *Weird Tales* dergisi olan ucuz roman, sözde "korku dergileri" de dahil olmak

üzere, uzun süredir piyasada yoktur, ancak romanlarda yaşar ve ciltsiz basımlar raflarında halen iş yapmaya devam eder. Bu modern ucuz romanların hepsi, 1910 ila 1950 yılları arasında yazılmış olsalardı, o dönemlerin korku dergilerinde seriler halinde yayımlanırlardı. Ancak ben "ucuz roman" etiketini sadece korku, fantezi, bilimkurgu, dedektiflik veya kovboyluk alanlarında çıkarılan işlerle sınırlamazdım. Mesela Arthur Hailey, bana, modern ucuz romanlar yazıyor gibi görünüyor. Kaçınılmaz olan şiddetten tutun da, varlığı kaçınılmaz olan zor durumdaki kadına kadar tüm bileşenler, onun yaptığı işlerde mevcuttur. Hailey'i sürekli olarak gömen eleştirmenler, romanı yalnızca iki kategoriye ayrılabilecek olan bir tür olarak gören (yeterince sinir bozucu) eleştirmenlerin ta kendileridir. Bu iki kategori, kendi içinde barındırdığı değerlere göre başarılı olan veya olmayan "edebiyat" kategorisi ve ne kadar iyi olursa olsun, her zaman başarısız olan "popüler roman" kategorisidir (arada bir, John D. MacDonald gibi bir yazar, eleştirmen zihninde, "popüler roman" yazarı olmaktan, "edebiyat" yazarı olma noktasına terfi edebilir ve bu noktada, yaptığı işler daha güvenli bir şekilde değerlendirilir).

Benim görüşüme göre, roman üç ana kategoriye ayrılır: Edebi roman, ana akım roman ve ucuz roman. Ve bu kategorizasyon, eleştirmenin işini kolaylaştırmaz, sadece ona ayaklarını basabileceği bir zemin sağlar. Bir romanı "ucuz" olarak nitelemek, o romanın kötü olduğu veya okura hiçbir zevk vermeyeceği anlamına gelmez. Tabii ki, çoğu ucuz romanın kötü olduğu konusunda hemfikirizdir. William Shelton'un "Seven Heads of Bushongo" veya Ray Cummings'in "Satan's Virgin" gibi hikâyelerinin de aralarında bulunduğu ucuz roman dönemi hikâyelerinin savunabileceğimiz pek bir yanı yoktur. Ancak öte yandan, Dashiell Hammett'in yazıları, çok uzun bir süre boyunca dergilerde yayımlanmıştır (bunların en dikkat çekeni, saygın bir dergi olan ve

çağdaş yazarlar Chandler, James M. Cain ve Cornell Woolrich'in de yayımlandığı *Black Mask* adlı dergidir); Tennessee William'ın ilk yayımladığı ve hafif Lovecraft tarzı olan hikâyesi "The Vengeance of Nitocris", *Weird Tales* dergisinin eski bir sayısında yayımlanmıştır; Bradbury'de aynı piyasadan çıkmıştır, daha sonra *Andersonville*'i yazan MacKinlay Kantor da öyle.

Ucuz hikâyeleri kontrolsüz bir şekilde kınamak, şartları iyi olmayan bir aileden geldiği için bir kızı hafifmeşrep olarak yaftalamaya benzer. Bu türün hem içindeki hem de dışındaki, sözde saygın eleştirmenlerin bunu yapmaya hâlâ devam etmeleri beni hem üzüyor hem de kızdırıyor. James Herbert, olgunlaşmaya henüz başlamış, kozaya girmek ve sonrasında da modern edebiyatın en büyük figürlerinden biri olarak çıkmak için doğru zamanı bekleyen Tenessee Williams değildir. Popeye'ın söyleyeceği gibi o, kimse odur ve olduğu şey de budur. Basitçe, demek istediğim şey, onun olduğu şey, yeterince iyidir. John Jakes'in, birkaç yıl önce, kendi yazdığı Bicentennial/Kent Ailesi destanıyla ilgili yaptığı yorumu çok sevmiştim. Gore Vidal'in, tarihi romancıların Rolls-Royce'u olduğunu, kendisinin ise, daha ziyade Chevrolet Veda sınıfında olduğunu söylemişti. Jakes'in, mütevazı bir şekilde dile getirmemeyi tercih ettiği şey, iki arabanın da sizi istediğiniz yere gayet güzel götürebileceği, seçeceğiniz araba tarzınınsa tamamen sizinle sizin aranızda olduğuydu.

James Herbert, bu sayfalarda ele aldığımız yazarlar içinde, ucuz hikâye geleneğine tamamen bağlı olan tek yazardır. Onun uzmanlık alanları vahşi ölümler, kanlı hesaplaşmalar, açık ve bazı durumlarda da sapıkça seks, güzel sevgililere sahip güçlü, erkeksi ve genç kahramanlardır. Pek çok durumda çözülmesi gereken sorun bellidir ve hikâyenin odak noktası, bu sorunun çözümlenmesidir. Ancak Herbert, seçtiği türde son derece etkili işler yapar. Başından beri, romanının sağında solunda dolaştırdı-

ğı, kartondan heykellere benzeyen kahramanlarla tatmin olmayı reddetmiştir. Pek çok durumda intiharı kaçınılmaz olan zavallı Mavis'in yaşadığı olay gibi, olayların arkasındaki sebeplerle ilişki kurabilir ve bu sebeplere inanabiliriz. Mavis bir tür acınası, dengesiz meydan okuma ile "Onun, kendi canını kendisinin aldığını bilmelerini istiyordu. Ölümünün, yaşamının aksine, bir anlamı olmalıydı. Ölümünün ardındaki anlamı tam olarak anlayabilecek tek kişi Ronnie olsa da." Bu, nefes kesici bir karakter iç görüsü değildir; ancak Herbert'in amaçlarını anlamak için yeterlidir ve ortaya çıkan ironik sonuç, E.C. korku çizgi romanlarındaki ironik sonuçlara benzerse, daha çok şey görebilir ve daha çok şey anlayabiliriz ki bu da Herbert için, okurun da paylaşabileceği bir zaferdir. Dahası, Herbert gelişim göstermeye devam etmiştir. *The Fog,* onun ikinci romanıdır. Ondan sonra gelen romanlar, yazarda, muhtemelen *The Spear* romanıyla doruğa çıkan, tatminkâr bir gelişim olduğunu gözler önüne serer. Bu da bize, tamamen ucuz hikâyeler alanından çıkan ve çok daha büyük bir tür olan ana akım romanlara geçiş yapan bir yazarın portresini çizer.

9

Bu da bizi Harlan Ellison'a ve bir dünya soruna getirir. Çünkü burada adamı, yaptığı işten ayırmak imkânsızdır. Modern korku romanlarındaki bazı elementleri incelediğimiz bu genel tartışmayı Ellison'un yaptığı işlerden bahsederek sonlandırmak istedim çünkü kendisi, "korku yazarı" etiketini reddetse de, bana göre bu terimin barındırdığı en iyi elementleri kendisinde toplamıştır. Bu tartışmayı Ellison'la noktalamak neredeyse zorunludur çünkü yazdığı fantezi ve korku içerikli kısa hikâyelerde, kendi hayatımızda bizi korkutan ve eğlendiren (bazen ikisini de aynı anda yapan) her türlü şeye değinir. Jonestown'daki toplu intiharlar sırasında gerçekleşen Kitty Genovese ölümü ("The Whimper of Whipped Dogs" ve diğer bazı denemelerinde de bir cinayet olarak ortaya çıkar) Ellison'un aklından çıkmamaktadır ve o, hepimizin şu anda içinde yaşamakta olduğumuz bu bunakça güç hayalini yaratan kişinin İranlı Ayetullah olduğuna ikna olmuştur (sonunda, bir psikoz hastasının halüsinasyonlarının içinde yaşadıklarını fark eden o fantezi hikâyelerindeki kadın ve erkekler gibi). Hepsinden ziyade, tartışmayı bitirecek en uygun noktanın Ellison'un çalışmaları olduğunu düşündüm, çünkü Ellison asla ardına bakmaz. O, on beş yıldır hep bu alanın öncüsü olmuştur ve eğer 1980'lerin fantezisti diye bir şey varsa (1980'ler tarzı diye bir şey olduğunu farz ediyorum hep, ha-ha), o yazar, neredeyse kesin bir şekilde Harlan Ellison'dur. Kendi yaptığı işle ilgili, fırtınalı bir ihtilaf ortamını kasıtlı olarak provoke etmiştir. Bu alanda tanıdığım ya-

zarlardan biri, onu Jonathan Swift'in modern bir enkarnasyonu olarak kabul ederken, bir başkası da ondan "o yeteneksiz piç" diye bahseder. Bu, Ellison'ın, içinde gayet mutlu bir şekilde yaşadığı bir fırtınadır.

"Sen yazar falan değilsin," demiştir bir muhabir bana, hafif incinmiş bir tonla. "Sen lanet olası bir sanayisin. Her yıl bir kitap çıkarmaya devam edersen, ciddi insanların seni ciddiye almalarını nasıl bekleyebilirsin ki?" Aslına bakacak olursanız, "lanet olası bir sanayi" değilim (küçük ev sanayii tipi bir şeyden bahsetmiyorsak); sürekli olarak çalışıyorum, hepsi bu. Yedi yılda yalnızca bir tane kitap çıkaran bir yazar "derin düşünceler"e dalmış demek değildir. Çok uzun bir bir kitabı tasarlamak ve yazmak bile en fazla üç yıl sürer. Hayır, yedi yıl içinde yalnızca bir kitap çıkarmış olan bir yazar, düpedüz işi seriyor demektir. Ancak benim kendi verimliliğim, ne kadar verimli olursam olayım, inanılmaz bir hızla yazan ve şu ana kadar binin üzerinde kısa hikâye yayımlamış olan Ellison'unkinin yanında sönük kalır. Kendi adıyla yayımladığı tüm o hikâyelere ek olarak, Ellison, Nalrah Nosille, Sley Harson, Landon Ellis, Derry Tiger, Price Curtis, Paul Merchant, Lee Archer, E. K. Jarvis, Ivar Jorgensen, Clyde Mitchell, Ellis Hart, Jay Solo, Jay Charby, Wallace Edmonson ve Cordwainer Bird adlarıyla da yazmıştır.[25]

---

25 John Clute ve Peter Nicholls'un *Science Fiction Encyclopedia*'da Ellison için yazdıklan yazıda, hepsinden alıntılar yapılmıştır. Malum olanı söylemek gerekirse "Nalrah Nosille", Ellison Harlan'ın tersten yazılmış halidir. Ellison'un kullandığı diğer isimler (E. K. Jarvis, Ivar Jorgensen ve Clyde Mitchell) sözde, ev isimleridir. Dergi terminolojisinde "ev ismi", tamamen hayal ürünü olup, çabuk türeyen isimlerdir. Bunun sebebi, büyük ölçüde, aynı dergide başka bir yazısı yayımlanmış olan bazı yazarlann (bazen düzinelerce) bu tip isimlerle hikâyeler yayımlamasıdır. Yani, "Ivar Jorgensen", Ellison kendisi olarak bir şeyler yaptığında, Ellison tarzı fantezi hikâyeleri yazardı ve Rest In Agony adlı Jorgensen romanında olduğu gibi seksi, magazin tipi korku hikâyeleri yazdığı zamanlarda da başka birine dönüşürdü (bu durumda, Paul Fairman). Buna, Ellison'ın, tüm takma adlı işlerini de benimsediğini ve 1965 yılından bu yana, yalnızca kendi adıyla yazdığını da eklemek gerekir. Söylediğine göre kendisinin, "yaban sıçanı gibi sürekli önde olma içgüdüsü" vardır.

Cordwainer Bird adı, Ellison'un, yerinde duramayan ince zekâsının ve standartların altında ve kalitesiz olduğuna inandığı işlere karşı kızgınlığının iyi bir örneğidir. Altmışların başından b yana, *Alfred Hitchcock Presents, The Man from U.N.C.L.E, The Young Lawyers, The Outer Limits* ve *Star Trek* hayranlarının, en iyi bölüm olduğunu düşünmeleri muhtemel olan "The City on the Edge of Forever" da dahil olmak üzere, televizyon için pek çok senaryo yazmıştır.[26] Televizyon için bu senaryoları

---

26 Bu, tarihteki en uzun dipnot olabilir, ancak gerçekten, burada biraz durup aynı olaya dair biri sonradan uydurulan, diğeri de Harlan'ın kendi görüşü olan iki tane Harlan hikâyesini anlatmak zorundayım:
"Bir bilimkurgu kitapçısında ve sonra da birçok farklı fantezi ve bilimkurgu konferansında duyduğum uydurma hikâye şöyle: Anlatılana göre, Paramount Pictures, Star Trek filminin çekimleri başlamadan önce, ünlü bilimkurgu yazarlannın katıldığı bir prodüksiyon öncesi konferansı düzenlemiş. Konferansın amacı, Enterprise uzay gemisini katotlu tüpten çıkanp, beyaz perdeye uçuracak kadar büyük bir görevle ilgili fikir alışverişinde bulunmakmış ve konferanstan sorumlu olan yönetici, BÜYÜK kelimesini sürekli tekrarlayıp duruyormuş. Yazarlardan biri, Enterprise'ın bir kara deliğe çekilebileceği fikrini ortaya atmış (Disney'deki insanlar, üç ay sonra bu fikirle epey dalga geçmişlerdi). Paramount yöneticisi, bunun yeterince büyük olmadığına karar vermiş. Bir başkası, Kirk, Spock ve ekibin, aslında yaşayan bir organizma olan bir pulsar keşfetmeleri fikrini önermiş. Bu da yeterince büyük değilmiş ve yazar ihtar edilmiş, yazarlara tekrar BÜYÜK düşünmeleri gerektiği hatırlatılmış. Hikâyeye göre, yerinde sessizce oturan Harlan, yavaş yavaş sinirlenmeye başlamış (ki Harlan'ın yavaş yavaş sinirlenmesi genelde beş saniye kadar sürer). Sonunda konuşmuş. 'Enterprise,' demiş, "yıldızlararası bir sapmaya girer, tüm yıldızlar arası sağlamalann büyük büyük dedesidir bu. Saniyeler içinde, bir gugol ışık yılı ileri ışınlanır ve büyük, gri bir duvann önüne gelir. Bu duvar, tüm evrenin bittiği yerdir. Scotty, duvan kınp, her şeyin sonunun ardında ne olduğunu görebilmek için iyon ateşleyicilere tam güç verir. Duvann ardından, inanılmaz büyük bir ışık huzmesi içinden onlara bakan Tann'nın yüzüyle karşılaşırlar.
Bunu, kısa bir sessizlik izlemiş. Ve sonra yönetici, 'Yeterince BÜYÜK değil. Gerçekten BÜYÜK düşünün demedim mi size ben?' demiş."
Buna karşılık Ellison, bizim deyimimizle adama kuşu göstermiş, yani orta parmağını çıkarıvermiş (Cordwainer Bird'deki kuş olduğu düşünülebilir) ve salonu terk etmiş.
Bu da, Harlan'ın gözünden gerçekler:
"'Paramount bir süredir Star Trek filmini çıkarmaya çalışıyordu. Roddenberry, isminin bir şekilde senaryo yazarları jeneriğinde yer almasını sağlamaya kararlıydı. Sorun, adamın bir bok yazamıyor olmasıydı. Aklındaki tek fikir, dizide ve ilk uzun metrajlı filmde olmak üzere defalarca kullanılan, Enterprise'ın uzayın en derin noktasına gitmesi, Tanrı'yı bulması ve Tanrı'nın deli, çocuk veya her ikisi de olduğunun ortaya çıkması fikriydi. 1975'ten önce, hikâye hakkında konuşmak için iki kez davet edilmiştim. Diğer yazarların da epey sütünü sağmışlardı bu ara-

yazarken ve en iyi televizyon drama senaryosu dalında, arka arkaya üç tane Amerikan Yazarlar Derneği ödülü alırken Ellison, yaptığı işi ve televizyonun kendisini kasten itibarsızlaştırmaya (Ellison'un kendi deyimiyle "blenderdan geçirmeye) çalıştıklarını düşündüğü televizyon prodüktörleriyle, bir çeşit kreatif gerilla sa-

---

da. Paramount bir türlü karar veremedi ve hatta Gene'yi, Gene avukatlarını devreye sokana kadar, projeden birkaç kez çıkardılar. Sonra, Paramount'un saray bekçileri değişti, ABC'den Diller ve Eisner geldiler ve yanlarında kankalarından oluşan bir heyet de getirdiler. Bunlardan biri, Mark Trabulus adında eski bir set tasarımcısıydı.

Roddenberry filmin senaristliğini, Trabulus'la Paramount'un konuyla ilgili hiçbir şey bilmeyen kankalar grubunun son adamıyla birlikte çalışarak benim yapmamı önerdi. Gene ile filmin konusu hakkında konuştu. O da bana, hep daha büyük fikirler istediklerini ve ne önerilirse önerilsin, onlar için asla yeterince büyük olmadığını söyledi. Bir hikâye planı çıkardım ve Gene de bunu beğendi. 11 Aralık (1975) tarihine, Trabulus'la bir toplantı ayarladı. O toplantı iptal edildi ama 15 Aralık günü bir araya gelebildik. Gene'nin Paramount binasındaki ofisinde yalnızca Gene (Roddenberry), Trabulus ve ben vardık.

Onlara hikâyeyi anlattım. Hikâyeye göre, ekip, bildiğimiz evrenin sonuna gidiyor ve oradan, zamanda geriye giderek, insanın ilk kez ortaya çıktığı Pleistosen dönemine dönüyordu. Memeliler yerine sürüngenlerin geliştiği ve dünyaya hükmeden tür haline geldiği paralel bir gelişim yaşandığını farz ettim. Yılanların geçmişte dominant yaşam formu haline geldikleri uzak bir galaksiye ait bir uzaylı zekâsı olduğunu düşündüm ve Star Trek geleceğinde dünyaya gelen yılan, tüm atalarının köklerinin kazındığını gördükten sonra zamanda tekrar geri giderek zaman akışında bozulmalar kurgulamaya ve sürüngenlerin, insanlar karşısında galip gelmesini sağlamaya çalışıyordu. Enterprise, bozulan bu zaman akışını düzeltmek için geçmişe gidiyor, yılan-uzaylıyı buluyordu ve bu noktada, insanlardan oluşan mürettebat, yalnızca bizim günümüzde ve geleceğimizdeki bölgesel bütünlüğü garanti altına almak için, bir yaşam formunu tamamen ortadan kaldırmaya hakkı olup olmadığına dair ahlaki bir ikilem yaşıyordu. Kısacası hikâye, zamanın ve uzayın tamamında geçen, ahlaki ve etik bir sorunu da içinde barındıran bir hikâyeydi.

Trabulus tüm bunları dinledikten sonra birkaç dakika boyunca sessizce oturdu. Sonra şöyle dedi: 'Bilirsin, Von Daniken diye bir adamını kitabını okuyordum ve bu adam, Maya takviminin, bizimkinin aynısını olduğunu kanıtladı. O zaman, takvimi uzaylılar getirmiş olmalı. Şu işin içine birkaç tane Mayalı koyabilir misin?' Gene'ye baktım, Gene bana baktı, hiçbir şey söylemedi. Trabulus'a baktım ve şöyle dedim, 'Zamanın başlangıcında Mayalılar falan yoktu.' 'Farkı kim anlayacak ki?' dedi. 'Ben anlayacağım. Bu aptalca bir öneri,' dedim. Trabulus çok gerildi ve kendisinin Mayalıları çok sevdiğini söyledi ve bu filmin senaryosunu yazmak istiyorsam, söylediği şeyi neden yapmadığımı sordu. Bunun üzerine ben, 'Ben bir yazarım. Senin kim olduğunu bile bilmiyorum!' dedim. Sonra da ayağa kalkıp dışarı çıktım. Ve Star Trek filmiyle olan alakam burada sonra erdi."

Bu durumda, doğru sözleri doğru zamanda asla bulamayan biz, geri kalan ölümlüler, ancak "Yürü be, Harlan!" diyebiliriz.

vaşına girmişti. Yaptığı işin fazlasıyla seyreltildiğini düşündüğü ve isminin artık bitiş jeneriğinde geçmesini istemediği durumlarda, Cordwainer Bird adını kullanıyordu. *Strange Wine* adlı derlemede yayımlanan "The New York Review of Bird" adlı ve alt başlığı "The Chicago Seven Brentano'yu Ziyaret Ediyor" olabilecek olan o inanılmaz eğlenceli hikâyesinde de bu adı kullanmıştır.

Cordwainer, "ayakkabı yapımcısı" anlamına gelen eski bir sözdür. Yani, Ellison'un faydalı olabilecek bir hayattan fazlasıyla uzaklaşmış olduğunu düşündüğü senaryolar için kullandığı bu isim "kuşlar için ayakkabı yapan kişi" anlamını taşır. Bu, bana göre, televizyonun işin içine girdiği her iş için oldukça iyi bir açıklamadır ve televizyonun ne kadar işe yarar olduğunu harikulade bir şekilde ortaya koyar.

Bu kitabın amacı, yalnızca insanlardan bahsetmek olmadığı gibi, korku romanlarıyla ilgili olan bu bölümün amacı da "yazara kişisel açıdan bakmak" değildir. Bu, *People* (eleştirel zekâdan haberi olmayan küçük oğlumun, *Sivilce*[27] demekte ısrar ettiği dergi) dergisinin "Sayfaların Dışında" bölümünün işidir. Ancak Harlan Ellison'un durumunda, adam ve yaptığı iş, birbirleriyle o kadar iç içe bir hale gelmişlerdir ki, onları birbirlerinden tamamen ayırmak imkânsızdır.

Burada ele almak istediğim kitap, Ellison'un kısa hikâyelerden oluşan, *Strange Wine* (1978) adlı derleme kitabıdır. Ancak her bir Ellison derlemesi, kendisinden öncekilerin üzerine eklenmiş gibi görünmektedir. Her biri, Ellison'un dünyaya verdiği bir 'Harlan'ın Şu An Geldiği Nokta Bu' raporu gibidir. Bu sebeple, bu kitabı daha kişisel bir şekilde ele alma zorunluluğu doğar. Onun kendisinden istediği de budur ve bu özellikle büyük bir önem taşımasa da, yaptığı işin de istediği şey budur ve bu çok önemlidir.

---

27 Yazar burada, İngilizcede "sivilce" anlamına gelen "pimple" kelimesiyle, People dergisi arasındaki isim benzerliğinden doğan bir durumu anlatmaktadır. (çev.)

Ellison'un hikâyeleri, her zaman gergin birer çelişkiler demeti olmuştur. Söylediğine göre, kendisi bir roman yazarı değildir, ancak en azından iki roman yazmıştır ve bunlardan biri olan *Rockability* (adı daha sonra *Spider Kiss* olarak değiştirilmiştir), rock and roll müziğinin yamyam dünyasıyla ilgili yazılmış en iyi iki veya üç romandan biri olarak kalmıştır. Söylediğine göre, kendisi bir fantezist değildir, ancak hemen hemen bütün hikâyeleri fantezidir. *Strange Wire* kitabının akışında, örneğin, kendisi tamamen tıkandıktan sonra, yazılarını kendisinin yerine gremlinlerin yazdığı bir yazarla tanışırız. Ayrıca, annesi öldükten sonra, annesinin ruhu tarafından rahatsız edilen, nazik bir Yahudi çocukla da tanışırız ("Anne, neden oyuncak kutumun üstünden çekilmiyorsun?" diye sorar çaresizce, bahsettiğimiz Lance isimli Yahudi çocuk. "Dün gece kendinle oynadığını gördüm," diye üzgün bir tavırla cevaplar annenin gölgesi).

Kitabın en korkunç hikâyesi olan "Croatoan"ın girişinde Ellison, tıpkı son yirmi yılda yazdığı tüm romanlarda ve hikâyelerde, gerçek bir liberal ve özgür düşünür[28] olduğunu söylediği gibi, kürtajı desteklediğini söyler, ancak "Croatoan" (ve Ellison'un kısa hikâyelerinin çoğu) bir Eski Ahit peygamberinin sözleri kadar ahlakidir. Su katılmamış korku hikâyelerinde, *Tales from the Vault*'ta, en heyecanlı anlarda genellikle, kötülük yapan kişinin kötülükle karşılaştığı durumların ele alınması gibi, yalnızca birer imadan çok daha fazlası bulunur. Ancak Ellison'un yaptığı işlerde ironi, daha keskin bir bıçaktır ve ilahi adaletin yerini bulduğunu ve

28 Ellison Anekdotu 2: Karımla birlikte, Harlan'ın 1974 sonbaharında Colorado Üniversitesi'nde verdiği bir konferansa katıldık. O zamanlar, *Strange Wine*'ın ana hikâyesi olan "Croatoan" adlı korkunç hikâyeyi yazmayı yeni bitirmiş ve iki gün önce de vasektomi operasyonu geçirmişti. "Hâlâ kanamam var," dedi dinleyicilere, "ve eşim, doğruyu söylediğimi teyit edebilir." Kadın onu onayladı ve yaşlı bir çift, biraz şoke olmuş gibi görünerek salonu yavaşça terk etti. Harlan, sahneden onlara neşeyle el salladı. "İyi geceler, arkadaşlar!" diye seslendi. "Aradığınızı bulamadığınız için üzgünüm."

düzenin sağlandığını daha az hissederiz. Ellison'un hikâyelerinde, bir kazanan ve bir kaybeden olduğu duygusunu çok az hissederiz. Bazen hayatta kalanlar olur. Bazen de kimse hayatta kalmaz.

"Croatoan", başlangıç olarak New York'un sokaklarının altında dolaşan timsahlar mitini kullanır. Thomas Pynchon'ın *V.* romanına ve David J. Michael'ın, *Death Tour* adlı komik-korkunç romanına da göz atabilirsiniz. Bu, garip bir şekilde etkili bir kentsel kâbustur. Ellison, kürtaj karşıtı olmayabilir, ancak bu hikâyenin hiçbir yerinde kürtajı desteklediğinden de bahsetmez. Yine de hikâye, tüm yaşam hakkı destekçilerinin, bir fikrinizi beyan ettiğinizde burnunuza dayamak için ceplerinde ve cüzdanlarında taşıdığı o yırtık pırtık sansasyonel gazetecilik kupürlerinden çok daha keskin ve huzursuz edicidir. Bu, bir bebeğin, rahim içinden yazdığı ima edilen hikâyedir. "Güneşi ve çiçekleri görmek için sabırsızlanıyorum," der fetüs, hayranlıkla. "Annemin, bana gülümseyen yüzünü görmek için sabırsızlanıyorum..." Hikâye, tabii ki, fetüsün şu sözleriyle son bulur, "Dün gece, annem beni öldürdü."

"Croatoan", hikâyenin kahramanının, kürtaj edilen fetüsü tuvalete atıp sifonu çekmesiyle başlar. Kahramanımıza operasyonu uygulayan kadınlar, eşyalarını toplayıp gitmişlerdir. Kürtaj olan Carol, panikler ve diğer kahramandan, gidip fetüsü bulmasını ister. Onu sakinleştirmeye çalışan kahraman, eline bir levye alarak sokağa çıkar ve bir rögar kapağını açar ve bambaşka bir dünyaya iner.

Timsah hikâyesi, tabii ki, ellili yılların ortalarında yaşanan bir-çocuğa-bebek-bir-timsah-verin-ne-şekerler-değil-mi çılgınlığının bir sonucu olarak başlamıştır. Timsahı alan çocuk, onu birkaç hafta boyunca tutar ve sonra, birden, timsah artık eskisi kadar küçük değildir. Isırır, hatta belki kanatır ve sonra, tuvaletten aşağı gider. Onların, toplumumuzun karanlık alt bölümünde olduklarına, beslendiklerine, büyüdüklerine ve belindeki halatlarla, hiçbir

şeyden haberi olmadan aşağı sallanan ilk lağım tamircisini yutmayı beklediklerine inanmak çok da zor değildir. David Michael'in *Death Tour*'da belirttiği gibi çoğu lağım, bırakın o tuvalete atılabilecek kadar küçük olanları, büyük timsahların bile hayatlarını devam ettirmelerine izin vermeyecek kadar soğuktur. Böyle sönük bir gerçek, böylesine güçlü bir imajı öldürmek için yeterli değildir ve bu görüntüyü, senaryosuna taşıyacak bir filmin çıkmak üzere olduğunu anlıyorum.

Ellison her zaman, toplumbilimsel bir yazar olmuştur ve böyle bir fikrin sembolik ihtimallerini değerlendirmekte olduğunu hissedebiliriz ve kahraman, bu ruh arındıran dünyanın yeterince derinine indiğinde, kriptik, Lovecraftvari kısımların gizemini keşfeder.

> Arazilerinin girişine biri (çocuklar değil, onlar böyle bir şeyi yapmış olamazlar) uzun zaman önce bir trafik işareti yapmıştı. Bu, kiraz kerestesinden oyulmuş, bir kitap ve bir elle değiştirilmiş çürük bir kütüktü. Kitap açıktı ve el de kitabın üstünde duruyor, tek parmağı, açık sayfaların üzerine kazınmış tek bir kelimeyi işaret ediyordu. Bu kelime CROATOAN'dı.

Hikâyenin devamında sır açığa çıkar. Tıpkı mitlerdeki timsahlar gibi, fetüsler de ölmemiştir. Bu günahtan kurtulmak o kadar kolay değildir. Tıpkı timsahlar gibi, kendilerince ilkel ve sürüngensi bir şekilde, plasenta sularında yüzmeye alışmış olan fetüsler, sifondan kurtulmuşlardır ve burada, karanlıkta, toplumun sembolik olarak üzerlerine attığı pislik ve dışkıların içinde yaşamaktadırlar. Onlar, "Günah asla ölmez" ve "Günahınızın sizi bulacağından emin olun" gibi Eski Ahit vecizelerinin vücut bulmuş halleridir.

Şehrin altındaki bu yerde çocuklar yaşıyor. Kolaylıkla ve garip şekillerde yaşıyorlar. Onların akıl almaz varoluşlarını ancak şimdi

öğreniyorum. Nasıl yediklerini, ne yediklerini, hayatta kalmayı nasıl başardıklarını ve bunu yüz yıllardır nasıl yaptıklarını, günden güne, merakım gittikçe katlanarak öğreniyorum.

Buradaki tek yetişkin benim.
Onlar beni bekliyorlardı.
Bana baba diyorlar.

En basit şekilde, "Croatoan" bir adil intikam hikâyesidir. Hikâyenin kahramanı, birkaç kadını hamile bırakmış pisliğin tekidir. Carol'un geçirdiği kürtaj, arkadaşları Denise ve Joanna'nın bu sorumsuz Don Juan için yaptıkları ilk kürtaj operasyonu değildir (ancak son olacağına yemin ederler). Adil intikam, kaçtığı sorumlulukların, o arketipik "Haunt of Fear" hikâyesinde (Graham Ingles'in klasik "Horror We? How's Bayou?" hikâyesi gibi mesela), mezardan çıkıp katilini avlayan ceset gibi, yatıştırılamaz bir şekilde kendisini beklediğini fark etmesidir.

Ancak Ellison'un düzyazı tarzı sürükleyicidir. Bu kayıp timsah mitini, imajını ele alış şekli sağlam, eksiksizdir ve varlığından haberdar olunmayan bu yeraltı dünyasına dair çağrışımları da harikuladedir. Her şeyden önemlisi, büyük bir öfke ve kızgınlığın varlığını sezeriz. Ellison'un en iyi hikâyelerinde olduğu gibi, kişisel katılımı sezinleriz ve Ellison'un, hikâyeyi anlatmaktan ziyade, saklandığı yerden zorla dışarı ittiğini hissederiz. Bu, çok ince ayakkabılarla, bir sürü cam kırığının üzerinde koşmak veya bir deliyle el ele, koca bir mayın tarlasında koşmak gibi bir duygudur. Bu duygulara, Ellison'un bize vaaz verdiği duygusu eşlik eder. Öyle donuk ve sıkıcı bir şekilde değil, bize Jonathan Edwards'ın "Sinners in the Hands of an Angry God"ını anımsatacak türden yüksek ve kükreyen bir sesle. Yazdığı en iyi hikâyelerde, temaların yanında, güçlü ahlaki değerler de bulunur ve kısa hikâyeleriyle

ilgili en şaşırtıcı ve tatminkâr şey, ahlaki değerlendirmelerden paçayı kurtarmasıdır. Bir mesaj verebilmek için, kendinden ödün verdiği durumlar çok nadirdir.

"Hitler Painted Roses" hikâyesinde, Eyüp'ün çektiği acılar, kendisininkinin yanında kötü bir ayak mantarı vakası gibi kalan Margaret Thrushwood adlı bir karakter vardır. Bu fantezide, Ellison (Stanley Elkin'in *The Living End* romanında yaptığı gibi) ölümden sonra yaşayacağımız hayatın, siyasete bağlı olduğunu farz eder. Yani, burada kalan insanların bizim hakkımızdaki düşüncelerine. Dahası, Tanrı'nın (burada, "onlar" ifadesi kullanılarak birden fazla Tanrı'dan bahsedilir), görüntüye önem veren ve doğru veya yanlışla kesinlikle ilgilenmeyen bir numaracı olduğu bir evren kurgulamıştır.

Margaret'in, Mr. Milquetoast karakterine benzeyen Doc Thomas adındaki veteriner sevgilisi, 1935 yılında, o ikiyüzlü Ramsdell'in ("Evimde orospu istemiyorum," der Ramsdell, Margaret'i Doc'la oynaşırken yakalayan Ramsdell) ara sıra Margaret'ın tadına baktığını öğrendikten sonra, tüm Ramsdell ailesini öldürür. Ramsdell'e göre "orospuluk", Margaret'in seks partneri artık kendisi olmadığına başlar.

Doc'un bu çılgınca öfkesinden yalnızca Margaret kurtulur ve kasabadaki insanlar onu canlı bulduklarında, hemen onun suçlu olduğunu düşünürler. Onu çırılçıplak soyarak Ramsdelllerin yanına gönderirler. Doc Thomas, bundan yirmi altı yıl sonra uykusunda huzur içinde ölerek cennete giderken, Margaret işlediği sanılan bir suç yüzünden cehenneme gönderilir. Ellison'un cennet vizyonu da, Stanley Elkin'in *The Living End*'deki vizyonuna benzer. "Cennet," der Elkin, "küçük bir lunaparka benzer." Ellison cenneti ölçülü güzelliğin, ölçülü adiliği dengelediği (yalnızca birazcık) bir yer olarak görür. Başka benzerlikler de vardır; her iki durumda da iyi (yok, aziz!) insanlar, yazım hatası kadar basit

bir şeyden dolayı cehenneme gönderilirler ve modern şartlara yönelik bu umutsuz bakış açısında, tanrılar bile varoluşsaldır. Yüzleşmediğimiz tek korku, Adidas spor ayakkabılar giymiş, omzuna bir Head tenis raketi atmış ve boynuna altın bir kokain kaşığı asmış bir Tanrı'dır. Bunların hepsini önümüzdeki sene görürüz zaten, şüphesiz.

Bu karşılaştırmayı tamamen bir kenara bırakmadan önce, Elkin'in romanı ağırlıklı olarak iyi eleştiriler alırken, Ellison'un hikâyesinin ilk olarak *Penthouse* dergisinde (edebi mükemmelliğin peşinde olan insanların fazla takip etmedikleri bir dergi) yayımlandığını söylememe izin verin. Aslına bakarsanız, *Strange Wine* kitabı da hemen hemen hiç bilinmez. Pek çok eleştirmen, fantezi romanlarını göz ardı eder çünkü düpedüz kinaye olmadıkça, bu romanlarla ne yapmaları gerektiğini bilmezler. "Fantezi eleştirileri yapmayı tercih etmiyorum," demişti *New York Times Book Review* (*New York Times Kitap İncelemeleri)* eleştirmenlerinden biri bana. "Delilerin gördüğü halüsinasyonlarla ilgilenmiyorum." Böyle açık fikirli insanlarla temasta olmak her zaman iyidir. Ufkunuzu açar.

Margaret Thrushwood, şans eseri cehennemden kaçmayı başarır ve bu doğaüstü olayın sinyallerini veren, aşırı abartılı kehanetleri anlatırken Ellison, Shakespeare'nin *Julius Caesar* oyunun birinci sahnesini eğlenceli bir şekilde yeniden düzenleyerek yazar. Komedi ve korku, edebiyatın gerçek Chang ve Eng'idir ve Ellison da bunu bilir. Güleriz, ancak hâlâ alttan alta hissedilen bir huzursuzluk vardır.

> İçten içe yanan güneş, gökyüzünün ekvatorunu geçip kuzeyden güneye doğru giderken, sayısız kıyamet alameti de ortaya çıkmaya başladı: Bladford adlı küçük kasabanın yakınlarındaki Dorset'te çift başlı

bir buzağı dünyaya geldi; batan gemiler, Mariana Çukuru'nun derinliklerinden yüzeye yükseldi; dünyadaki tüm çocuklar gözleri yaşlı, bilge bir hal aldı; Hindistan'ın Maharashtra eyaletinde bulutlar, savaşan orduların şekline büründü; Kelt anıtlarının güneye bakan kısımları hızla yosun tuttu ve bu yosunlar, dakikalar içinde kuruyup öldü; Yunanistan'da şebboylar kanamaya ve etraflarındaki topraktan bir çürüme kokusu yayılmaya başladı; MÖ. I. yüzyılda Julius Caesar'ın işaret ettiği tüm kıyamet alametleri, tuz ve şarabın dökülmesi, tökezleme, hapşırma ve sandalye gıcırtıları da dahil olmak üzere, ortaya çıktı; Maoriler kuzey ışıklarını gördü; Basklar, Vizcaya sokaklarında koşan, boynuzlu bir at gördüler. Ve bir sürü başka alamet.

Ve cehennemin kapıları açıldı.

Yukarıda alıntı yaptığım paragrafın en güzel yanı, Ellison'un yükselişe geçtiğini, kullandığı dilin yarattığı etkiden, sahip olduğu dengeden ve tarif ettiği noktalardan memnun olduğunu, sınırları zorladığını ve bundan zevk aldığını hissetmemizdir. Cehennemin kapısının açık kaldığı o kısa süre boyunca kaçmayı başaranlar arasında Karın Deşen Jack, Caligula, Charlotte Corday, Karasakal Edward Teach (sakallar hâlâ gür ama uçlarındaki kurdeleler yanmış ve solmuş yüzünde korkunç bir gülümseme), Burke ve Hare ve George Armstrong Custer da vardır.

Bu insanların hepsi Ellison'un, Lizzie Borden'e benzeyen Margaret Thrushwood'u hariç, cehennem tarafından içeri geri çekilirler. Margaret cennete gider ve Doc'la yüzleşir ve ortada dönen ikiyüzlülüğü fark ettiğinde cennet, kenarlarından çatlayıp dökülmeye başladığı için Tanrı tarafından geri gönderilir. Margaret, kararmış

ve siğillerle dolmuş vücudunu ona doğru sürüklerken Doc'un ayaklarını soktuğu havuz, bir anda lavlarla dolmaya başlar.

Margaret, buna katlanabileceğini düşünerek cehenneme geri döner, ancak bir şekilde hâlâ sevebilmeyi başardığı zavallı Doc, bunu yapamaz. Hikâyenin en güzel cümlesinde Margaret, Tanrı'ya, "Bazı insanların aşkla dalga geçmesine kesinlikle izin verilmemeli," der. Ellison'un bize anlattığına göre, Tanrı şöyle bir bakar ve "Michelangelo'yu bulup, bu en umulmadık yerde gördükleri güzellikten bahsetmek için sabırsızlanır.

Ellison'un, bizim görmemizi istediği güzellik, tabii ki, Hitler'in gülleri değil, Margaret'in sevebilme yeteneği ve (yalnızca kendi içinde bile olsa) iyilerin cezalandırıldığı ve kötülerin ödüllendirildiği bir dünyaya hâlâ inanabiliyor olmasıdır. Ellison'un birçok hikâyesinde olduğu gibi korku, pis bir haksızlığın çevresinde döner. Bunun panzehiri genellikle, kahramanlarının adaletsiz durumların üstesinden gelebilme yeteneğidir veya bu olmuyorsa, en azından bu durumla barışabilmeleridir.

Bu hikâyelerin çoğu, fabldır (edebiyat konseptinin basit bir konsept olarak görüldüğü bir dönemde içinde yaşanan dünya) ve Ellison bu kelimeyi bağımsız hikâyelerinin çoğunun girişinde kullanmıştır. Bana yazdığı, 28 Aralık 1979 tarihli bir mektupta, modern dünya arka planına kasten dayandırılan fantezi hikâyelerinde fabl kullanımını tartışmıştı:

> *Strange Wine* modern toplumda gerçeklik ve fantezinin yer değiştirdiğine dair algımı devam ettiriyor. Eğer hikâyelerde birleşik bir tema varsa, o da budur. Bundan önce yazdığım, *Approaching Oblivion* (1974) ve *Deathbird Stories* (1975) romanlarımda yaptığım işte kaldığım yerden devam ederek, varlığı fazla dikkat çekmeyen bir okurun bile kullanıp an-

layabildiği zaman, hayatının kontrolünü ele geçirebileceği ve kaderine üstün gelebileceği, birleşik bir süreklilik oluşturmaya çalışıyor.

Bunların hepsi çok şatafatlı şeyler ama demek istediğim şey, basitçe anlatmak gerekirse, dikkatimize yön veren gündelik olaylar o kadar büyük, o kadar fantastik ve o beklenmedik ki, deliliğin korkuluklarında yürümeyen hiç kimse, olan bitenle başa çıkamaz.[29]

Tahran rehineleri, Patty Hearst'ın kaçırılması, Howard Hughes'in sahte biyografisi ve hemen ardından ölmesi, Entebbe baskını, Kitty Genovese'nin öldürülmesi, Jonestown katliamı, Los Angeles'da birkaç yıl önce verilen hidrojen bombası alarmı, Watergate, Hillside Katili, Manson Ailesi, petrol komplosu... Bunların hepsi hayal ürünü hikâyeler yazan bir yazarın gülünç olmadan hikâyeleştirebileceği yetenek sınırını fazlasıyla aşan, melodramatik şeyler. Yine de bunların hepsi yaşandı. Eğer sen veya ben, bu olaylar olmadan önce, bu tip şeylerle ilgili bir roman yazmaya kalksaydık, en basit eleştirmen bile bize kahkahalarla gülerdi.

Gerçeğin kurgudan güçlü olduğuna dair o eski görüşü açımlamaya çalışmıyorum, ama bu olayların

29 Bu da bana, 1979 yılı Dünya Fantezi Kongresi'nde olan bir şeyi hatırlattı. Bir UPI muhabiri bana o ölümsüz soruyu sordu: "Neden insanlar bu korku şeylerini okuyor?" Verdiğim cevap, gerçekte Harlan'ın cevabıydı; deliliği, hava geçirmez bir kavanoza hapsetmeye çalışırsınız ki, onunla daha rahat başa çıkabilin. "Korku hikâyelerini okuyan insanlar, yoldan sapmış insanlardır," dedim muhabire, ancak hayatınızda bir iki kez yoldan sapmadıysanız, yirminci yüzyılın son çeyreğinde yaşanan hayatla başa çıkmakta epey sorun yaşayacaksınız demektir. UPI'nın eleştiri sayfasına atılan ve oradan da, kıyıdan kıyıya tüm gazetelere yayılan manşet, son derece tahmin edilebilirdi ve sanırım, bir gazeteciye metaforik bir üslupla cevap verdiğim için tamamen hak ettiğim türdendi: KING, HAYRANLARININ SAPKIN OLDUĞUNU SÖYLEDİ. Ağzı aç, lokmayı yerleştir, ağzı kapat.

hiçbirinin de "gerçeği" veya "gerçekliği" yansıttığını düşünmüyorum. Bundan yirmi yıl önce olsa, uluslararası terör, anlaşılması imkânsız bir şey olurdu. Bugün ise gerçek bu. Humeyni'nin küstahlığı karşısında hadım edildiğimiz ve çaresiz kaldığımız herkesin bildiği bir şey. Adam bir anda yaşadığımız dönemin en önemli halk figürü haline geldi. Kısaca, küstahça davranarak gerçekliği manipule etmeyi başardı. İçinde yaşadığımız dönemin başarısızlığının, en net paradigması haline geldi. Bu deli adam (yüzeysel olarak da olsa) gerçek dünyanın, sonsuz bir şekilde manipüle edilebileceğini anlayan bir insan örneği. Hayal etti ve dünyanın kalanını da bu hayali yaşamaya zorladı. Bu rüyanın, geri kalanımız için bir kâbus olması, hayalperestin umurunda bile değil. Tek bir adamın ütopyası...

Ancak onun bu durumu, kateksik açıdan bakarsak, sonsuza kadar kopyalanabilir. Ve onun yaptığı şey, benim, hikâyelerimde yapmaya çalıştığım şey. Hikâye yoluyla, gündelik var oluşumuzu değiştirmek ve bu değişim sayesinde, hikâyenin içine yerleştirdiğim bu paradigmatik fantezi elementi sayesinde okurun sorgusuz sualsiz kabul ettiği kuralların neler olduğunu, değişik bir şekilde anlamasını sağlamak. Umarım bu ürperme, bu yeni farkındalığın şoku, kabul edilen şeyi huzursuz edici bir açıdan görmenin çaktırdığı kıvılcım, eğer insan yeteri kadar cesaretliyse, varoluşunu değiştirebilmesine yetecek kadar zaman ve yer olduğuna onları ikna eder.

Benim mesajım her zaman aynı: Bizler, evrenin yarattığı en üstün, zeki ve potansiyel olarak en tan-

rısal varlıklarız. Ve her kadın veya erkek, algılanan bu evreni kendi isteğine göre yeniden düzenleme yeteneğine sahiptir. Benim hikâyelerim cesaretten, etikten, arkadaşlıktan ve dayanıklılıktan bahseder. Bunu bazen sevgiyle, bazen şiddetle, bazen de üzüntü, keder veya sevinçle yaparlar. Ancak hepsi aynı mesajı taşır: Ne kadar çok bilirsen, o kadar çok şey yapabilirsin. Veya Pasteur'un dediği gibi, 'Şans, hazırlıklı zihinden yanadır.'

Ben düzensizlik karşıtıyım. Benim yaptığım iş apaçık bir kaos. Kişisel hayatımı ve işimi, tenceremin kaynamasını devam ettirecek şekilde sürdürüyorum. Artık hiçbir tehlike arz etmediğinde sana atsineği derler; bense baş belası, tatminsiz ve haydut olmayı daha çok tercih ediyorum. Kendimi Zorro, Jiminy ve Cricket'in bir kombinasyonu olarak görüyorum. Hikâyelerim bu noktadan çıkıyor ve ortalığı birbirine katıyor. Bazen bir iftiracı veya içerlemiş bir eleştirmen çıkar ve işimle ilgili, 'Bunu sadece şoke etmek için yazmış,' der.

Ben de gülerek kafa sallarım. Kesinlikle.

Böylece, Ellison'un, dünyayı bir fantezi penceresinden "görme" çabasının, Kurt Vonegut'un onu bir hiciv, yarı bilimkurgu veya bir tür varoluşsal monotonluk penceresinden "görme" çabasından ("Hi-ho... Böyle gelmiş böyle gider... Haydi bakalım") veya Heller'ın onu bir açık hava tımarhanesinde sergilenen, sonsuz bir trajikomedi olarak "görme" çabasından veya Pynchon'un onu, şimdiye kadar yapılmış en uzun süreli absürt oyun olarak "görme" çabasından (*Gravity's Rainbow*'un ikinci bölüm açılındaki taşlama, *Oz Büyücüsü*'nden alınmıştır. "Artık Kansas'ta

olduğumuzu pek sanmıyorum, Toto..." ve Harlan Ellison'un da, bunun, Amerika'nın savaş öncesi hayatını her şeyden daha iyi tanımladığı konusunda bana katılacağını düşünüyorum). Bu yazarların en önemli ortak özelliği, hepsinin fabl yazmasıdır. Çeşitli tarzlarına ve bakış açılarına rağmen değişmeyen tek şey, bunların ahlaki dersler veren hikâyeler olmalarıdır.

Ellilerin sonlarında Richard Matheson, modern bir sukkubus (bir çeşit dişi, seksüel vampir) hakkında korkunç ve son derece inandırıcı bir hikâye yazmıştır. Yarattığı şok ve etki açısından, benim şimdiye kadar okuduğum en iyi hikâyelerden biridir. *Strange Wine*'da da bir sukkubus hikâyesi vardır, ancak "Lonely Women Are the Vessels of Time" adlı hikâyedeki sukkubus, seksüel bir vampirden fazlasıdır. Ahlaki güçlerin bir savunucusudur, yalnızların gittiği barlardan, onlarla kolaylıkla yatabileceğini düşündüğü için yalnız kadınları toplayan, sefil bir adamın özgüvenini çalarak dengeyi sağlamaya gelmiştir. Kendi yalnızlığını, Mitch'in cinsel iktidarına değişir ve cinsel ilişki sona erdiğinde adama: "Kalk, üstünü giyin ve defol buradan," der. Bu hikâyeyi sosyolojik olarak bile tanımlamak mümkün değildir, ancak sosyolojik kalıntıları da vardır. Bu, açık ve net, ahlaki dersler veren bir hikâyedir.

"Emissary from Hamelin" hikâyesinde bir çocuk kavalcı, eski kasabadaki çocukların kaçırılmasının 700. yıldönümünde kasabaya gelir ve kavalıyla, tüm insanlığın sonunu getirir. Burada Ellison'un temel fikri, gelişimin ahlaksız bir şekilde gelişmekte olduğudur. Yani, biraz keskin ve can sıkıcı görünebilir. *Alacakaranlık Kuşağı* ve Woodstock Festivalcilerinin (neredeyse ses sistemlerinden yankılanan "Lütfen, çöplerinizi toplayın" anonsunu duyar gibi oluruz) ahlaki duruşlarının, şaşırtıcı olmayan bir birleşimi gibi. Çocuğun, geri dönüş sebebiyle ilgili açıklaması oldukça basit ve dolaysızdır: "Buradaki herkesin, burayı kötü bir yere dönüştürmek için yaptıkları şeylere son vermesini istiyoruz.

Aksi takdirde burayı sizden alacağız." Ancak Ellison'un, düşüncesini vurgulamak için gazeteci anlatıcının ağzına yerleştirdiği sözler, benim için fazla Woodsy Owl tipi: "Yeşil alanları plastikle doldurmayı, kavga etmeyi, dostluğu öldürmeyi bırakın. Cesaretli olun, yalan söylemeyin, birbirinize merhametsizce davranmayı bırakın..." Bunlar, Ellison'un düşünceleridir ve harika düşüncelerdir, ancak ben, hikâyelerimde reklam panoları olmamasını tercih ederim.

Sanırım bu tip bir yanlış adım (tam merkezine reklam koyulmuş bir hikâye) tüm "fabl hikâyelerinin" taşıdığı bir risktir. Ve muhtemelen, kısa hikâye yazarının bu kuyuya düşme riski, roman yazarınınkinden daha büyüktür (ancak bir roman bu kuyuya düştüğünde, sonuçlar çok daha kötü olur. Arada bir şehir kütüphaneye gidin, istif izni çıkarın ve muhabir Tom Wicker'ın ellili ve altmışlı yıllarda yazdığı romanları inceleyin, saçlarınız beyazlar). Ellison çoğu zaman bu kuyunun etrafında dolaşır, üzerinden atlar veya kasten, tam içine atlar ve ya yeteneği ya Tanrı'nın bir lütfu ya da her ikisi sebebiyle, ağır bir yara almadan kurtulur.

Strang Wine'ın içindeki bazı hikâyeler, fabl kategorisine tam olarak uymaz ve Ellison'un en iyi hali, dille oynadığı, şarkının tamamını çalmak yerine, kısa melodiler ve duygular ürettiği halidir. "From A to Z, in the Chocolate Alphabet" de böyle bir hikâyedir (pek de hikâye sayılamayacak olması dışında tabii; bazıları anlatı tarzında olan, bazıları olmayan ve bir beat şiiri gibi okunan, bir dizi küçük bölümden oluşur). Hikâye, Los Angeles'taki Change of Hobbit kitapçısının penceresinde, o kadar kafa karıştırıcı şartlar altında yazılmıştır ki, Ellison'un hikâyeye girişi, hikâyenin hakkını bile vermez. Ayrı bölümler, iyi ve kısa şiirlerin yaptığı gibi, ayrı duygu dalgaları yaratır ve tüm bunları sonuçlandıracak en güzel nokta olduğunu düşündüğüm, dile yönelik, yaratıcı bir oyunbazlık sergiler.

Dil çoğu yazar için bir oyundur. Düşünceler birer oyundur. Hikâyeler eğlencelidir, yerde sürüklediğiniz zaman mest edici bir ses çıkaran oyuncak arabalar gibidirler. Son olarak, "From A to Z, in the Chocolate Alphabet"a, tek elle alkış tutmanın, Harlan Ellison versiyonudur. Bu, sadece en iyi fantezi-korku hikâyelerinin çıkarabileceği bir sestir.

Ve bunu, Lovecraft'ın çağdaşı ve gerçek bir şair olmaya, Lovecraft'ın hayal edebileceğinden daha yakın olan Clark Ashton Smith'in yaptığı işten ufak bir parçayla karşılaştırabiliriz. Lovecraft bir şair olmayı umutsuzca istemiş olsa da, sanırım onun şairliğiyle ilgili söyleyebileceğimiz en iyi şey, yeterli bir nazım yazarı olduğudur ve kimse, onun kasvetli kıtalarını Rod McKuen'in işleriyle karıştırmaz. Smith'in biyografi yazarı George F. Haas, Smith'in en iyi işinin *Ebony and Crystal* olabileceğini söyler ve genel okur kitlesi de onunla hemfikirdir, ancak birkaç modern şiir okuru, Smith'in geleneksel olmayan ana fikrini, geleneksel bir şekilde ele alışında sevilebilecek çok daha fazla şey bulur. Ancak, Clark Ashton Smith'in, Ellison'un "A to Z, in the Chocolate Alphabet" hikâyesinde yaptığı şeyi beğeneceğinden şüpheliyim. Burada, Ellison'un hikâyesinden yaptığım iyi alıntıyı ve Smith'in, Arkham House tarafından, iki yıl önce *The Black Book of Clark Ashton Smith* adıyla yayımlanan, fikirlerini yazdığı defterden yaptığım bir alıntıyı göreceksiniz:

> *The Face from Infinity*
> Tanımlanamayan bir sebepten ötürü gökyüzünden korkan ve açık alanlarda olmaktan mümkün olduğunca kaçınan bir adam. Sonunda, alçak, perdeli pencereleri olan bir odada ölmekteyken bir anda kendini boş bir cennetin altında uzanan geniş ve açık

bir düzlükte bulur. Bu cennetin içine doğru sonu gelmeyen, korkunç bir surat yavaş yavaş yükselmeye başlar ve tüm duyuları yalnızca gözlerinde toplandığı için, ondan saklanabileceği bir yer bulamaz. Onun için ölüm, o suratla yüzleştiği ve gökyüzünden neden korktuğunu anladığı o sonsuz andır.

Şimdi de Harlan Ellison'un netameli alaycılığına bakalım:

E is for ELEVATOR PEOPLE
Asla konuşmazlar ve sizinle göz göze gelemezler. Birleşik Devletler'de, bodrum katından da daha aşağıya inen asansörlerin bulunduğu beş yüz tane bina vardır. Bodrum katı düğmesine basıp en alta indiğinizde, aynı düğmeye iki kez daha basmanız gerekir. Bunu yaptığınızda asansörün kapıları kapanır, özel rölelerin sesini duyarsınız ve asansör aşağı inmeye başlar. Şans, bu beş yüz asansöre binen insanların yüzlerine gülmemiştir. Yanlış düğmeye çok fazla kez basmışlardır. Mağaralarda ayaklarını sürüyerek dolaşanların eline düşmüşler ve işlemden geçirilmişlerdir. Şimdi asansör kabinlerini onlar kullanmaktadır. Asla konuşmazlar ve sizinle göz göze gelmezler. Işıkları yanıp sönen düğmeleri seyrederek, gece çöktükten sonra bile bir aşağı bir yukarı inip çıkarlar. Giysileri temizdir. Onların işini gören özel bir kuru temizlemeci vardır. Onlardan biri bir kez görmüştünüz ve kadının gözlerinde çığlıklar vardı. Londra, güvenli merdivenlerle dolu bir şehir.

Ve son olarak:

H is for HAMADRYAD
Oxford İngilizce Sözlüğü'nde, "hamadryad" kelimesinin üç karşılığı vardır. Birincisi: Ağacının içinde yaşayan ve ölen ağaç perisidir. İkincisi: Hindistan'da yaşayan, zehirli ve kukuletalı bir yılandır. Üçüncü karşılığı ise olasılıksızdır. Bunlardan hiçbiri, bu kelimenin mitik kökeninden bahsetmez. Yılanın yaşadığı ağaçtır hamadryad. Havva zehirlenmiştir. Ahşabından çarmıhın yapıldığı ağaçtır hamadryad. İsa yeniden doğmadı, hiçbir zaman ölmedi. Nuh'un gemisi, hamadryad ağacından kesilen kerestelerden yapıldı. Ararat Dağı'nın tepesinde bu gemiden eser bulamazsınız. Gemi battı. Çin restoranlarındaki kürdanlardan da her daim uzak durmak gerek.

Şimdi söyleyin bana. Duydunuz mu? Alkış tutan tek elin sesini?

10

Bu bölüme (yüz yirmi dört müsvedde sayfası ve iki ay önce) son otuz yılın korku edebiyatını etkili bir şekilde değerlendirmenin, bu konuda başlı başına bir kitap yazamadan mümkün olamayacağını söyleyerek başlamıştım ve bu, şu anda da en az, iki ay ve onca sayfa önce olduğu kadar doğru. Burada yapabildiğim tek şey, bu türe ait sevdiğim birkaç kitaptan bahsetmek ve umuyorum ki, bu romanların ve hikâyelerin işaret ettikleri yönlere doğru kısa birer ok çizebilmek oldu. *Ben, Efsane* romanını bu kitapta ele almadım, ancak burada söylediklerimden yola çıkarak *The Shrinking Man*'i okuyacak kadar meraklandıysanız, muhtemelen o kitaba da ulaşacak ve Matheson'un alametifarikalarını o kitapta da bulacaksınızdır: Karakterleri daha iyi inceleyebilmek için, baskı altındaki tek bir karakterle sınırlama merakı, sıkıntılı durumlarda gösterilen cesarete verdiği önem, normal ve gündelik bir zemin üzerinde dehşeti ortaya çıkarmaktaki ustalığı. Roald Dahl, John Collier veya Jorge Louis Borges'ın işlerini de burada ele almadım, ancak Harlan Ellison'un sıra dışı ve abartılı fantezi yığınını tüketirseniz, saydığım bu diğer yazarları bulursunuz ve onların yaptığı işlerde, Ellison'un ilgilendiği pek çok konunun ve özellikle de insanın en kötü, en çıkarcı halini ve en iyi, en cesaretli ve dürüst halini mercek altına alma merakının tekrarlandığını görürsünüz. Anne Rivers Siddon'un *The House Next Door* romanını okumak sizi, benim aynı konuda yazdığım *Cinnet* romanına veya Robert Marasco'nun muhteşem romanı *Burnt Offerings* romanına yönlendirebilir.

Ancak şimdilik tek yapabileceğim şey, kısa birer ok çizmek. Korku edebiyatı dünyasına girmek, bir hobbit kadar küçük cüssenizle, dağ yollarından geçmek (ki burada yetişen tek ağaç da muhtemelen hamadryad olur) ve Mordor Diyarı'na benzer bir yere varmak gibidir. Burası, Karanlık Lord'un üzerinde dumanlar tüten, volkanik ülkesidir ve bu ülkeyi bizzat gören eleştirmenlerin sayısı az ise, kartografların sayısı çok daha azdır. Bu ülke, haritada büyük beyaz bir alandır genellikle olması gereken de odur. Haritayı detaylandırma işini lisans öğrencilerine ve altın yumurtlayan her tavuğun kesilmesi gerektiğini ve böylece, vücudundaki tüm sıradan organların incelenip etiketlenebileceğini düşünen İngilizce öğretmenlerine bırakacağım. Rahatça genişlemiş (ve muhtemelen tehlikeli bir hal almış), el değmemiş edebi doğadan, ta ki içinden Cliff's Notes kitaplarından oluşan bir yolgeçene kadar rahatsız olan o figüratif hayal gücü mühendislerine bırakacağım ve beni dinleyin millet: Hayatında bir kez bile Monarc veya Cliff's Notes kitaplarını kullanan her İngilizce öğretmeni, içinde yaşadığı üniversite avlusundan çeke çeke çıkarılmalı, küçücük parçalara ayrılmalı ve bu parçalar güneşte kurutulup küçültülmeli ve sonra kitapçılarında kitap ayracı olarak satılmalıdır. Daha uzun oklar çizme işini, her bir hikâye, okuru, hepimizin bir zamanlar Hansel ve Gretel, Kırmızı Başlıklı Kız veya Kanca hikâyeleriyle büyülendiğimiz gibi büyülemedikçe, dikkatlice kurulduktan sonra jel bir kapsülün içine dökülüp yutulacak hale getirilmedikçe asla tamamen rahata eremeyen o yaratıcılık eczacılarına bırakacağım. Bu, onların işi ve ben de bunu onlara bırakacağım. Hem de Shelbob'un onları yakalayıp tam da Karanlık Lord'un topraklarına girecekleri sırada yemesi veya Ölülerin Bataklığı'ndaki yüzlerin, onları önce hipnotize etmesi ve sonra da, çamurdan boğuklaşmış sesleriyle sonsuza kadar Cleanth Brooks alıntıları yaparak onları delirtmesi veya Karanlık Lord'un, onları kulesine götürmesi ve canlı volkan

camlarından oluşan timsahların, vücutlarını çatır çatır yiyerek o cırtlak ve monoton seslerini sonsuza kadar kesmek için bekledikleri Cehennem Yarıkları'na bizzat atması dileklerimle.

Ve tüm bunlardan kaçmayı başarırlarsa, o zaman umarım, zehirli meşeden hastalık kaparlar.

Sanırım benim işim bitti. Büyükbabam bir keresinde bana, en iyi haritanın, kuzeyin ne tarafta olduğunu ve yolunun üzerinde ne kadar su olduğunu gösteren harita olduğunu söylemişti. Benim de burada sizlere sunmaya çalıştığım, böyle bir haritaydı. Edebi eleştiri ve hitabet, benim pek rahat olduğum biçimler değil, ancak kitaplarla ilgili konuşmayı tercih ederim. Tek seferde iki ay boyunca bunu yapabilirim gibi görünüyor. "Alice'in Restoranı"nın ortalarında bir yerde, Arlo Guthrie, dinleyicilerine "Büyün gece çalabilirim. Gururlu veya yorgun değilim…" der. Ben de hemen hemen aynı şeyi söyleyebilirim. Charles Grant'ın Oxrun Station kitaplarından veya Manley Wade Wellman'ın Appalaşlı, gümüş telli bir gitar çalan ozanı John'dan bahsetmedim. Yalnızca Fritz Leiber'in *Our Lady of Darkness* romanında birazcık değinme fırsatı buldum (ama sevgili okurum, o kitapta kâbuslarına girecek soluk kahverengi bir şey var). Düzinelerce başka örnek de var. Hayır, lafımı geri alıyorum. Yüzlercesi var.

Biraz daha uzun bir oka ihtiyacınız varsa veya kitaplarla ilgili konuşmaktan henüz yorulmadıysanız Ek 2'ye bakabilirsiniz. Orada burada hakkında çene yorduğumuz otuz yıl içinde çıkan yaklaşık yüz adet kitabın listesi bulunuyor. Hepsi korku romanı, hepsi öyle ya da böyle, mükemmel. Bu alana aşina değilseniz, önümüzdeki bir buçuk yıl boyunca sizi korkutmaya yetecek kadar şey bulacaksınız. Aşinaysanız, bu kitapların çoğunu zaten okumuş olduğunuzu fark edeceksiniz, ancak en azından benim bulanık kavrayışıma göre kuzeyin ne tarafta olduğunu size gösterirler.

– Onuncu Bölüm –

SON VALS – KORKU VE AHLAK, KORKU VE SİHİR

1

“Evet ama hayatınızı insanların en büyük korkularından beslenerek kazanmanızı NASIL haklı çıkarıyorsunuz?”

2

Polis, bir çeşit gürültü duyan bir komşu tarafından çağrıldı. Karşılaştıkları şey, bir kan gölü ve çok daha kötü bir şeydi. Genç adam sakin bir şekilde, büyükannesini bir boruyla öldürdüğünü ve sonra da boğazını kestiğini itiraf etti.

"Onun kanına ihtiyacım vardı," diye anlattı polise genç adam, sakin bir tavırla. "Ben bir vampirim. Onun kanı olmasaydı ölmüş olurdum."

Polis, genç adamın odasında vampirlerle ilgili dergiler, çizgi romanlar, hikâyeler ve romanlar buldu.

3

Washing Post'tan gelen o muhabirle birlikte güzel bir öğle yemeği yiyorduk. *Çağrı* adlı romanımın on iki şehirlik turnesine, bir gece önce New York'ta, Viking Press tarafından, Central Park'ın köşesindeki büyük, rokoko tarzı, yemekli ve içkili bir mekânda verilen bir partiyle başlamıştım. Partide biraz ağırdan gitmeliydim ama yine de sekiz tane birayı orada, altı tane birayı da Maine'den gelen arkadaşlarımla verdiğimiz daha küçük ve rahat bir partide devirmeyi başarmıştım. Yine de, ertesi sabah saat altıda Washington'a gidecek olan Eastern otobüsüne binip, sabah yedide katılacağım ve romanımı tanıtacağım televizyon programına yetişebilmek için beşe çeyrek kala kalkabildim. Turne hayatına hoş geldiniz dostlarım ve komşularım.

Otobüse rahatlıkla yetiştim. Yağmurlu bir fırtınanın içinde yola çıkarken kafamdan görünmez boncukları sayıyordum (tüm yolculuk boyunca *Wallstreet Journal* okuyan ve sanki bunu kasten yapıyor ve zevk alıyormuşçasına birbiri ardına Tums şekerleri yiyen şişman bir işadamının yanında oturuyordum) ve *A.M. Washington* kanalına, en az on dakika boş zamanım kalacak şekilde vardım. Televizyon stüdyosunun ışıkları, sabah uyandığımda yaşadığım, hafif akşamdan kalmalığı yoğunlaştırıyordu ve ben, soruları ilginç ve nispeten tehdit içermeyen türden olan *Post* muhabiriyle yediğim rahat öğle yemeği için minnettardım. Sonra şu, insanların en kötü korkularından beslenmekle ilgili tükürük topu bir anda ortaya çıktı. Genç ve sırık gibi bir adam olan muhabir, sandviçinin üzerinden gözleri parlayarak bana bakıyordu.

4

Yıl 1960'tı ve Ohiolu yalnız bir genç, Psycho *filmini beşinci kez izlediği sinemadan çıkmıştı. Bu genç adam, eve dönüp büyükannesini bıçaklayarak öldürdü. Patolog daha sonra kırk ayrı bıçak yarası tespit etti.*

"Neden?" diye sordu polis.

"Sesler," diye yanıtladı genç adam. "Sesler bana bunu yapmamı söyledi."

5

"Bakın," dedim sandviçimi tabağıma bırakarak. "Büyük şehirde iş yapan herhangi bir psikiyatristi düşünün. Banliyöde muhteşem bir evi, en az yüz binlerce dolar değerince bir evi vardır. Ya tütün rengi ya da gümüş gri bir Mercedes-Benz kullanır. Karısının da bir Country Squire vagonu vardır. Çocukları, akademik yıl boyunca özel okula, yaz aylarında da New England'daki veya kuzeybatıdaki yaz kamplarına gider. Oğlu, notları iyiyse Harvard'a gider (para problemi yoktur) ve kızı da, yatakhane kardeşliği mottosu "Biz birleşmeyiz, biz reddederiz" olan, havalı bir kız okuluna gider. Peki bütün bu harikaları yaratan parayı nasıl kazanır bu adam? Cinsel soğuklukları konusunda gözyaşı döken kadınları, intihara meyilli adamları dinler, paranoyanın iniş çıkışlarıyla uğraşır, belki de arada bir ortaya çıkan gerçek bir şizofreni hastası keşfeder. Hayatlarının bir şekilde kontrolden çıktığından ve her şeyin mahvolacağından ölümüne korkan insanlarla uğraşır ve eğer bu, insanların en büyük korkularından beslenerek hayatını kazanmak değilse nedir, ben bilmiyorum."

Tekrar sandviçimi aldım ve adamın bana attığı tükürük topuna vurmayı tam olarak başaramamış olsam bile, en azından faul savunması yaparak sahada kalmayı başardığıma ikna olmuş bir şekilde ısırdım. Kafamı Reubenimden kaldırdığımda, muhabirin suratındaki yarım gülümseme kaybolmuştu.

"Ben," dedi yavaşça, "analiz içerisindeyim."

6

1980 yılı Ocak ayı. Bir kadın ve annesi, kadının üç aylık bebeğiyle ilgili endişeli bir tartışma içindeler. Ağlayan bebek bir türlü susmuyor. Her zaman ağlıyor. Problemin kaynağı konusunda hemfikirler: Bebek, The Exorcist filmindeki kız gibi, bir iblis tarafından ele geçirildi. Beşiğinde ağlayarak yatan bebeğin üstüne mazot döküp içindeki iblisi dışarı çıkarmak için onu ateşe verirler. Bebek, yanmış bir halde üç gün boyunca yaşıyor. Ve sonra ölüyor.

7

Tüm bunlara rağmen muhabirin yazdığı makale temiz ve adildi. Fiziksel görünüşümle ilgili biraz kaba konuşmuştu ve sanırım buna ben sebep olmuştum (o 1979 yazında, son on yıldır olduğum en berbat halimdeydim), ancak bunun dışında, ortaya çok dürüst bir şey çıktığını hissettim. Yalnız, yazdığı makalede bile, onun ve benim yollarımızın ayrıldığı noktayı fark edebiliyordunuz. Birbirinden tamamen zıt yönlere doğru giden fikirlerin çıkardığı, o hafif kopma sesini duyabilirdiniz.

"King'in, konudan bu şekilde sıyrılmaktan hoşlandığı izlenimine kapılıyorsunuz."

8

Boston, 1977. Bir kadın, cinayeti işlemek için bir dizi mutfak aleti kullanan genç bir adam tarafından öldürüldü. Polis, adamın bu fikri bir filmden almış olabileceğini düşünüyor. Brian De Palma'nın, Stephen King'in yazdığı romandan uyarladığı Carrie *filmi. Film versiyonunda Carrie, annesini bir sürü mutfak aletinin (bir bahçe makası ve patates soyacağı da dahil) odanın diğer ucundan uçmasını ve kadını, ciddi anlamda duvara çivilemesini sağlayarak öldürüyor.*

9

Prime-time televizyon; baskı gruplarının, televizyonda aşırıya kaçan ve açık şiddet sahnelerinin gösterilmesine son verilmesi için on yıldır yaptıkları çağrılardan, başkanlık ve senato alt komitelerinin, bu konuyu tartışmak için sayısız kez toplantıya çağırılmasından sağ çıkmayı başarmıştır. John F. Kennedy, Robert F. Kennedy, Martin Luther King suikastlarından sonra özel dedektifler, kötü adamları vurmaya ve ayaklar altında çiğnenmeye devam ettiler. Pazar günleri de dahil olmak üzere, haftanın hangi gecesinde televizyonu açarsanız açın, kanal seçicinin bir oyunu olarak bir doz katliam alabilirdiniz. Vietnam'daki ilan edilmemiş savaş hoş bir şekilde alevleniyordu. Sağ olsunlar, ölü sayısı stratosfere çıkmıştı. Çocuk psikologları, iki saat boyunca şiddet içerikli prime-time televizyon yayınlarını izledikten sonra, test grubundaki çocuklarda oyuncak kamyonlar ileri geri itmek yerine, onları olanca güçleriyle yere vurmak gibi belirgin agresif tavırlar gözlendiğini belirtmişlerdi.

10

Los Angeles, 1969. Daha sonra aşırı dozda uyuşturucudan ölecek olan Janis Joplin, bağıra bağıra “Ball and Chain” parçasını söylüyor. Bir küvetin içinde kalp krizinden ölecek olan Jim Morrison, “The End” isimli bir parçanın sonunda “Öldür, öldür, öldür, öldür” diye tekrarlayıp duruyor (Francis Ford Coppola, bu şarkıyı, bundan on yıl sonra Apocalypse Now adlı filmin açılışında kullanacak). Newsweek, *bir insan kulağını tutarken utangaç bir şekilde gülümseyen bir Amerikan askerinin fotoğrafını yayımlıyor. Ve bir Los Angeles banliyösünde, genç bir çocuk, kardeşinin gözlerini parmaklarıyla çıkarıyor. Sonradan, Three Stooges'da gördüğü, iki parmaklı* boinnng *sahnesini taklit etmeye çalıştığını açıklıyor. “Bunu televizyonda yaptıklarında,” diye ağlayarak anlatıyor çocuk, “kimsenin canı yanmıyor.”*

11

Televizyondaki hayal ürünü şiddet, altmışlı yıllar boyunca devam etti, Texas Kulesi'nin tepesindeki Charles Whitman'ı da teğet geçti ("Bir urla ilgili/Bir söylenti vardı" diye neşeyle şarkı söylerdi Kinky Fiedman ve Texas Jewboys, "tam ortasına yuvalanmıştı beyniniiiiiinnn....") ve sonunda onu öldürüp Sitcom yetmişlerini ortaya çıkaran şey, bir başkanın, bir senatörün ve harika bir insan hakları liderinin ölümüyle kıyaslandığında son derece önemsiz görünen bir olaydır. Televizyon yöneticileri, sonunda, bulundukları yeri yeniden sorgulamaya zorlanmışlardı çünkü Roxbury'de genç bir kızın benzini bitmişti.

Ne yazık ki, arabasının bagajında bir benzin bidonu vardı. Bidonu benzincide doldurttu ve ve tam da sahile çekilmiş arabasına doğru yürürken bir grup siyahi adam ona saldırdı, elindeki bidonu aldı ve onu gazla bayılttı, sonra da (küçük bebeğin içinden iblis çıkarmaya çalışan kadın ve annesi gibi) kızı ateşe verdiler. Kız, günler sonra öldü. Gençler yakalandı ve sonunda biri onlara, altmış dört dolarlık soruyu sordu: "Böyle korkunç bir fikir nereden aklınıza geldi?"

Televizyondan, diye cevapladılar. *The ABC Movie of the Week* programından.

Altmışların sonlarına doğru, Ed McBain (gerçekte roman yazarı Evan Hunter) en iyi 87. mıntıka polis kafilesi romanlarından birini yazmıştır. Romanın adı *Fuzz*'dur ve ortalıkta dolaşarak, mazotla bayılttıkları ayyaşları yakan bir grup ergen gençten oluşan

çeteyi konu almaktadır. Steven Scheuer'in, yayımladığı *Movies on TV* adlı televizyon el kitabında "sersem bir komedi" olarak tanımadığı film versiyonunda Burt Reynolds ve Raquel Welch rol alır. Filmin en komik anları, gözetime çıkan bir polis kafilesinin rahibe gibi giyindiği, bir şüphelinin peşinden koşarken elbiselerini kaldırıp o kocaman, hantal iş ayakkabılarını ortaya çıkardığı sahnedir. Bayağı komik, değil mi millet? Gülmekten karın ağrıtan cinsten.

McBain'in romanı, karınları ağrıtacak kadar komik değildir. Kasvetli ve hatta güzel bir romandır. McBain, romanın sonlarında polis kafilesinin başına neler geleceğini anlatmaya, rahibe kılığındaki Steve Cordella'nın ateşe verildiği sahnede olduğu kadar yaklaşmaz hiç. Film yapımcıları burada, muhtemelen, *M*A*S*H* ve *Naked City* arası bir şeyler görmüşlerdir ve ortaya çıkan kalitesiz sonuç, Tracy Stallard'ın hızlı atışları kadar unutulabilirdir. Gerçi Stallard'ın hızlı atışlarından biri, bir keresinde, Fenway Parkı'nın dışına kadar gitmiş ve Roger Maris'e, altmış birinci rekor sayısını getirmişti. Ve acemice yönetilen komedi-dram şovu *Fuzz*, televizyondaki şiddeti etkili bir şekilde sona erdirmiştir.

Mesaj mı? Bundan siz sorumlusunuz. Ve televizyon şebekeleri de bu mesajı kabul etti.

12

“Psycho filmindeki duş sahnesinin vahşetini nasıl haklı gösterebilirsiniz?” diye sordu bir eleştirmen bir keresinde Alfred Hitchcock’a.

“Hiroshima, Mon Amour filminin açılış sahnesini nasıl haklı gösterebilirsiniz?” diye cevapladı Hitchcock, söylentiye göre. 1959’un Amerikan standartlarına göre son derece skandal olan o açılış sahnesinde, Emmanuele Riva ve Eliji Okada’yı çıplak bir halde sarılırken görüyoruz.

“Açılış sahnesi filmin bütünlüğü için önemli,” diye cevapladı eleştirmen.

“Psycho filmindeki sahne de öyle,” dedi Hitchcock.

13

Tüm bunlar içinde bir yazarın (özellikle de korku edebiyatı yazarının) ne tip bir yükün altına girmesi gerekir? Bu alanda (Shirley Jackson istisnası hariç), eleştirel olarak kendisine temkinli yaklaşılmamış bir tane bile yazar olmadığı kesindir. Korku edebiyatının ahlaki değerleri, yüz yıldır sorgulanmaktadır. *Drakula*'nın, her yerine kan sıçramış öncülerinden biri olan *Varney the Vampyre* "ucuz bir roman" olarak anılmaktaydı. Daha sonra, enflasyon, ucuz romanları pahalı romanlara çevirmişti. 1930'lu yıllarda, *Weird Tales* ve *Spicy Stories* gibi dergilerin (bu derginin kapağında genelde, her zaman kısacık kıyafetler giyen kadınların bağlandığı ve geceye ait erkek olduğunu anlamanın kolay olduğu bir yaratık ancak tehdit edildiği, kışkırtıcı S&M tipi şeyler olurdu) Amerikan gençliğinin ahlakını bozduğuyla ilgili isyanlar başlamıştır. Benzer şekilde, ellili yıllarda çizgi roman endüstrisi, E.C.'nin *Tales from the crypt* dergisi gibi kontrolden çıkmış oluşumları durdurmuş ve eğer evlerindeki pisliği kendileri temizlemezlerse, meclisin bunu onların yerine yapma niyetinde olduğunu anladıktan sonra bir Çizgi Roman Kanunu çıkarmıştır. Bundan sonra kol-bacak kopması, canlanan cesetler veya canlı canlı gömülmek gibi şeyler en azından sonraki on yıl içinde olmayacaktır. Geri dönüşün sinyalleri, bir Warren Group dergisi olan ve Bill Gaines'in E.C. korku çizgi romanlarının soyundan gelen *Creepy* adlı dergi mütevazı bir şekilde piyasaya çıktığında verilmiştir. Ürkünç Amca ve Uğursuz Kuzen, iki yıl kadar sonra

ortaya çıkmış ve bir nevi, Yaşlı Cadı ve Mezar Bekçisi'nin yerini almıştır. Eski sanatçılardan bazıları bile geri dönmüştür. Kariyerine bir E.C. sanatçısı olarak başlayan Joe Orlando, hafızam beni yanıltmıyorsa, *Creepy*'nin ilk sayısında da yer almıştır.

Konu özellikle filmler, televizyon veya ana akım edebiyat gibi popüler formlara geldiğinde, elçiye zeval olması eğiliminin çok kuvvetli olduğunu söyleyebilirim. Roxbury'de bir kadını yakan gençlerin, bu fikri, bir pazar gecesi ABC'deki *Fuzz* yayınını izledikten sonra bulduklarından asla şüphe duymuyorum. Eğer o bölüm yayınlanmasaydı, bu aptallık ve hayal gücü kıtlığıyla, kadını öldürmenin daha sıkıcı bir yolunu bulurlardı çünkü. Aynısı, burada bahsettiğim diğer birçok olay için de geçerlidir.

Ölüm dansı, ölümle vals yapmaktır. Bu, hiçbir şekilde imtina edemeyeceğimiz bir gerçektir. Şiddetli bir ölümü taklit eden lunapark trenleri gibi, korku hikâyesi de bize, her zaman iki kere kilitlediğimiz kapıların ardında neler olup bittiğini inceleme şansı sunar. Ancak insanın hayal gücü, yalnızca kapalı kapılarla tatmin olmaz. Gecenin karanlığında hayal gücü, bir yerlerde bir ölüm dansı partnerinin olduğunu fısıldar. Çürümüş bir balo elbisesi giyen, gözyuvaları bomboş, dirseğine kadar uzanan eldivenleri yosun tutmuş, saçlarından geriye kalan cılız teller arasında kurtçukların dolaştığı bir dans partneridir bu. Böyle bir yaratığı kollarımızda tutmak mı? Kim, diye soruyorsunuz bana, bu kadar aklını kaçırmış olabilir ki? Sizce…?

"Bu kapıyı açmak istemeyeceksin," der Bluebeard, karısına tüm korku hikâyelerinin en korkunç olanında, "çünkü kocan bunu yasakladı." Ancak bu durum tabii ki kadını daha da meraklandırır ve sonunda, merakı giderilir.

"Şatoda istediğin her yere gidebilirsin," der Kont Drakula, Harker'a, "kapıları kilitli olan yerler hariç. Oralara girmek istemezsin zaten." Ancak Harker kısa süre sonra oralara girer.

Ve hepimiz de aynısını yaparız. Yasaklı bir kapıya veya pencereye kendi isteğimizle gideriz muhtemelen, çünkü istesek de istemesek de, gitmek zorunda kalacağımız zamanın er ya da geç geleceğini ve bunun sadece oradan bakmak için değil, içine itmek için olduğunu biliriz. Sonsuza kadar.

14

Baltimore, 1980. Kadın bir kitap okuyor ve otobüsünün gelmesini bekliyor. Yanına yaklaşan terhis edilmiş asker, bir Vietnam gazisi ve bir süredir uyuşturucu bağımlısı. Orduda hizmet ettiği zamanlardan kalma zihinsel sorunlarla dolu bir geçmişi var. Kadın onu daha önce otobüste, bazen dokuma yaparken, bazen sağa sola sendelerken, bazen de, orada olmayan insanlara yüksek sesle çılgınca seslenirken ve bir keresinde, "Doğru, yüzbaşı!" derken duymuştu. "Doğru, doğru!"

Adam otobüsünü bekleyen kadına saldırıyor; sonra, polis onun, uyuşturucu parası peşinde olduğunu düşünüyor. Fark etmez. Neyin peşinde olursa olsun, sonuçta ölecek. Burası, zorlu bir mahalle. Kadının, üzerinde sakladığı bir bıçağı var. Boğuşma sırasında onu kullanıyor. Otobüs geldiğinde siyahi eski asker, asfaltta ölü yatıyor.

"Ne okuyordunuz?" diye soruyor bir muhabir daha sonra kadına. Kadın da ona, Stephen King'in Mahşer romanını gösteriyor.

15

Semantiklerin dikkatlice ayıklanıp bir kenara koyulmasından sonra, korku hikâyesini eleştiren o insanların (veya basitçe, korkuyu sevmekten rahatsızlık duyanların) söylemeye çalıştığı şey şöyle bir şey gibi görünüyor: Ölüm; sen fiziksel deformasyonlar ve canavarlık satıyorsun. Öfke ve şiddeti, hastalık ve nefreti kendi yararına kullanıyorsun. Sen, bugün dünyayı tehdit eden o bir sürü kaos gücünün bir başka temsilcisisin yalnızca.

Sen, kısacası, ahlaksızsın.

Dawn of the Dead'in çıkışından sonra bir eleştirmen, George Romero'ya, sahnelerinde böylesi iğrençlikler, yamyamlıklar ve şatafatlı şiddet içerikleri olan bir filmin, sağlıklı bir toplumun işareti olabileceğini düşünüp düşünmediğini sormuştu. Romero'nun verdiği cevap, daha önce bahsettiğim Hitchcock anekdotuna yaraşır türdendi ve eleştirmene, DC-10 tipi motor yatağının, toplum için sağlıklı bir şey olup olmadığı konusundaki fikrini sormuştu. Verdiği bu cevap, laf çevirme olarak algılanmıştı (eleştirmenin, "Romero'nun, konudan bu şekilde sıyrılmaktan hoşlandığı izlenimine kapılıyorsunuz," dediğini duyar gibiyim).

O zaman, bu laf çevirmenin, gerçekten öyle olup olmadığına bir bakalım ve gelin, şimdiye kadar indiğimizden bir katman daha derine inelim. Vakit geç oldu, vals müziği çalmaya başladı ve eğer bazı şeyleri hemen yapmazsak, bir daha yapamayız sanırım.

Bu kitap boyunca, korku hikâyesinin, o korkunç saçları ve sivri dişlerinin altında, ince çizgili, üç parçalı takım elbise giyen,

bir Illinois Cumhuriyetçisi kadar tutucu olduğunu söyledim. Esas amacının, tabu diyarına dalan insanların başlarına neler geldiğini göstererek, normların faziletlerini yeniden doğrulamak olduğunu anlattım. Pek çok korku hikâyesi çerçevesinde, bir Püritenin yüzünü güldürecek kadar güçlü ahlaki kurallarla karşılaşırız. Eski E.C. çizgi romanlarında zina yapanlar kaçınılmaz olarak kötü sonlarla karşılaşır ve katiller, germe tahtası ve çizme gibi işkence aletlerini bile, bir karnavaldaki çocuk atraksiyonları gibi gösterecek kadar acı dolu bir kadere mahkûm olur.[1] Modern korku hikâyeleri XV., XVI. ve XVII. yüzyılın moralite oyunlarından çok da farklı değildir. Korku hikâyeleri, genelde, On Emir'in sıkı savunucuları olmakla kalmaz, onları tabloid yazıları gibi büyütür. Tiyatroda ışıklar karardığında veya bir kitabı açtığımızda, kötülük yapanların neredeyse kesinlikle cezalandırılacaklarını ve kısasa kısas yapılacağını bilmenin rahatlığını yaşarız.

Dahası, korku hikâyesinin genelde Apollonvari bir varoluşun içindeki Dionysusvari deliliğin sonuçlarını detaylandırdığını ve korkunun, Dionysusvari güçleri bastırılıp Apollonvari normlar yeniden sağlanana kadar devam edeceğini belirtmek için, akademik bir metaforu gururla kullanmıştım. Irak'ta geçen güçlü bir giriş sahnesinin kesildiği, William Friedkin yapımı *The Exorcist* filmi, dünyanın en Apollonvari banliyösü olabilecek olan Georgetown'da başlar. İlk sahnede Ellen Burstyn, tavan arasından gelen bir kırılma ve kükreme sesiyle uyanır; sanki biri-

---

1 "Benim en büyük favorim," dedi tutkuyla deli bir koca. Bir hava kompresörünün hortumunu karısının boğazına sokar ve onu patlayıncaya kadar bir balon gibi şişirir. Kadının patlamasından dakikalar önce de neşeyle, "Sonunda şişmanladın," der. Ancak daha sonra, aşağı yukarı Jackie Gleason ebatlarında olan koca, karısının onun için hazırladığı bir bubi tuzağına düşer ve devasa kasanın altında kalarak kâğıt gibi dümdüz olur. Jack Sprat ve karısıyla ilgili, ustalıkla yeniden işlenen bu versiyonu yalnızca korkunç bir biçimde komik olmakla kalmaz, aynı zamanda bize, Eski Ahit'in göze göz teorisinin de lezzetli bir örneğini sunar. Veya İspanyolların dediği gibi, intikam soğuk yenen bir yemektir.

si, içeri bir aslan alıp yukarıya bırakmış gibidir. Bu, Apollonvari dünyada meydana gelen ilk çatlaktır. Yakında diğer her şey, bir kâbus akıntısı gibi bu çatlaktan kayıp gidecektir. Ancak kendi dünyamız ve iblislerin, küçük çocuklarla beslenmesine izin verilen kaos arasındaki bu huzursuz edici çatlak, filmin sonunda kapanır. Burstyn, solgun görünen ama iyi olduğu belli olan Linda Blair'i filmin sonunda arabaya doğru götürürken, kâbusun bittiğini anlarız. İstikrar yeniden sağlanmıştır. Değişime uğramış olana karşı tetikte olmuş ve onu geri püskürtmüşüzdür. Denge, bize hiç bu kadar iyi hissettirmemiştir.

Bunlar, bu kitapta tartıştığımız şeylerden bazılarıdır, ancak ya bunların hepsi birer düzmece ve takma cepheden ibaretse? Öyle olduklarını söylemiyorum ama muhtemelen (bunun *son* dans olduğunu düşünürsek) en azından bu ihtimali de tartışmamız gerekir.

Arketiplerle ilgili tartışmamızda, bazen inanılmaz kıllı, bazen de inanılmaz pürüzsüz olabilen kurtadamla ilgili tartışma fırsatı bulmuştuk. Ya çifte kurtadam diye bir şey olsaydı? O korku hikâyesinin yaratıcısının, plastik sivri dişleri ve korkunç peruğuyla, üç düğmeli bir Cumhuriyetçi olduğunu düşünsenize... Ah, ama bu görünüşün altında gerçek, sivri dişleri ve Medusa'nınkiler gibi, birbirine dolanmış yılanlardan saçları olan gerçek bir canavar olduğunu düşünün bir de? Her şeyin, yalnızca kendine faydası dokunan bir yalan olduğunu ve korku hikâyesi yaratıcısının, sonunda özüne döndüğünde normların bir temsilcisi değil, hoplayıp zıplayan, neşeli ve kırmızı gözlü bir kaos elçisi ve dostu olduğunu fark etseydiniz mesela?

Bu ihtimale ne demeli, dostlarım ve komşularım?

16

Yaklaşık beş yıl önce, *Cinnet* romanını bitirdim. Bir ay ara verdikten sonra, *The House on Value Street* başlığından yola çıkarak, yeni bir roman üzerinde çalışmaya başladım. Bu, Patty Hearst'ın kaçırılması, beyninin yıkanması (veya bakış açınıza göre, onun yaşadığı sosyopolitik uyanış), bir banka soygununa karışması, Los Angeles'taki SLA sığınağının kurşunlanması (benim kitabımda, sığınak Value Street'teydi, doğal olarak) ülkenin her yerinde kanundan kaçması ve tüm o olaylarla ilgili, gerçek kişilerin kurgu karakterleri gibi gösterildiği bir romandı. Bana çok verimli bir konu gibi görünmüştü ve bu noktada, kurgusal olmayan pek çok kitap yazılacağından emin olsam da, olayların içindeki tüm çelişkileri en iyi açıklayabilecek şeyin bir roman olduğunu düşündüm. Sonuçta roman yazarı, Tanrı'nın yalancısıdır ve eğer işini iyi yapar, kendime hâkim olup cesaretli davranırsa yalanın merkezinde barınan gerçeği bulabilir.

Eh, o kitabı hiçbir zaman yazmadım. Her nasılsa, araştırmalarımın sonuçlarını topladım (Patty o zaman hâlâ serbestti ve bu da, bu fikrin beni çeken bir başka yönüydü; sonunu istediğim gibi yazabilirdim) ve sonra romanı yazmaya giriştim. Önce bir açıdan giriştim ve hiçbir şey olmadı. Başka bir açıdan girişmeyi denedim ve tüm karakterlerimin, Horace McCoy'un "They Shoot Horses, Don't They?" hikâyesindeki bir dans maratonundan kan ter içinde çıkmış gibi bir havaları olduğunu fark edinceye kadar da iyi gittiğini düşünüyordum. Hikâyeye ortadan giriş yapmayı denedim.

Hikâyeyi, bir çeşit sahne oyunu olarak hayal etmeyi denedim, ki bu numara, fena halde takıldığımda bana yardımcı olur bazen. Ama bu sefer işe yaramadı.

The Hair of Harold Roux adlı harikulade romanında Thomas Williams bize, uzun bir hikâye yazmanın, tüm karakterleri kocaman, kapkara bir düzlükte bir araya toplamak gibi olduğunu söyler. Yazarın yarattığı küçük ateşin başında durur, ateşin büyüyüp hem ısı hem de ışık vermesini umarak ayaklarını ısıtırlar. Ancak ateş genelde söner, bütün ışık kaybolur ve karakterler karanlıkta kalır. Bu, hikâye yazma sürecini anlatan harika bir metafor ama bana ait değil. Belki bana it olmak için fazla yumuşak. Ben romanı her zaman, saldırılacak büyük ve kara bir şato, zor kullanarak veya hileyle zapt edilebilecek bir kale olarak gördüm. Bu şatonun ilginç tarafı, tamamen açık olmasıdır. İşgale karşı kapatılmış falan değildir. Açılır köprü aşağıdadır. Kapılar açıktır. Kulelerde okçular yoktur. Sorun, içeri girmenin yalnızca tek bir güvenli yolu olmasıdır. Diğer bütün girişimler, gizli bir güç tarafından bir anda yok edilmekle sonuçlanır.

Patty Hearst kitabımda, içeri girmenin doğru yolunu hiçbir zaman bulamadım ve o altı hafta boyunca aklımın bir köşesinde bir şeyler başımın etini içten içe yiyip durdu. Utah'da kimyasal biyolojik silahlar test edilirken meydana gelen bir sızıntıyla ilgili okuduğum bir haberdi bu. Tüm o şeytani, çirkin böcekler, içinde tutuldukları kaptan çıkmış ve bir sürü koyunu öldürmüşlerdi. Ancak haber metninde, rüzgâr ters yönden esiyor olsaydı, Salt Lake City'nin iyi insanlarının, çok kötü bir sürprizle karşılaşmış olabilecekleri yazıyordu. Bu makale, George R. Stewart'ın yazdığı *Earth Abides* adlı bir romanla ilgili anılarımı canlandırdı. Stewart'ın kitabında, meydana gelen bir salgın, insanoğlunun büyük çoğunluğunu yok ediyor ve mükemmel şekilde zamanlanmış bir yılan ısırığı sayesinde bu salgına karşı bağışıklık kazanmış olan

kahramanımız, insanların yok olmasının yol açtığı ekolojik değişikliklere tanık oluyor. Stewart'ın uzun romanının yarısı oldukça sürükleyicidir, ancak ikinci yarısı işi biraz yokuşa sürer. Çok fazla ekoloji, çok az hikâye vardır.

O zamanlar Boulder, Colorado'da yaşıyorduk ve ben de, Arvada'nın dışında sıklıkla yayın yapan, İncil'den alıntılar yayınlayan bir radyo kanalını dinliyordum. Bir gün, vaizin yazıların ayrıntısına girdiğini duydum. "Salgın, her yeni nesli bir kez vuracak." Bu cümle kulağıma güzel gelmişti. İncil'den bir alıntı gibiydi ama değildi. Öyle iyiydi ki, cümleyi not edip daktilomda tekrar yazdım: "Salgın, her yeni nesli bir kez vuracak."

Bu söz, Utah'taki kimyasal sızıntısı ve Stewart'ın muhteşem kitabıyla ilgili anılarım, Patty Hearst ve SLA ile ilgili düşüncelerime karıştı ve bir gün, daktilomun başında oturmuş, gözlerimi duvardaki o ürkütücü dini vecize ve daktilonun içince, çıldırtıcı bir şekilde bomboş duran beyaz kâğıt arasında gezdirip dururken sadece yazmış olmak için bir şey yazdım: Dünyanın sonu gelmiştir; ancak SLA'daki herkes, bir şekilde bağışık durumdadır. Onları bir yılan ısırmıştır. Bunlara bir süre baktım ve tekrar yazdım: Artık petrol kıtlığı yok. Bu, korkunç bir şekilde neşeli bir cümleydi. İnsan yoksa, havagazı boruları da yoktur. "Petrol kıtlığı yok," cümlesinin altına hızla şunları sıraladım: Artık soğuk savaş yok. Artık çevre kirliliği yok. Artık timsah derisi çantalar yok. Artık suç yok. Dinlenme mevsimi. Sonuncu cümleyi sevmiştim; yazılması gereken bir şeymiş gibi gelmişti bana. Cümlenin altını çizdim. On beş dakika kadar daha, kasetçalarımdan Eagles'ı dinleyerek oturdum ve sonra şöyle yazdım: Donald DeFreeze karanlık bir adamdır. DeFreeze'nin siyahi bir adam olduğunu ima etmemiştim; sonradan, Patty Hearst'ın karıştığı banka soygunu sırasında çekilen fotoğraflarda DeFreeze'nin suratının zar zor görülebildiğini fark ettim. Kocaman bir şapka takıyordu ve yüzünün nasıl göründüğünü

ancak tahmin edebilirdiniz. "Yüzü olmayan, karanlık bir adam" diye yazdım ve sonra yine o korkunç, küçük vecizeyi gördüm: "Salgın, her yeni nesli bir kez vuracak." Ve olay buydu. Sonraki iki yılımı, *Mahşer* adında sonu gelmeyen bir kitap yazarak geçirdim. İşler, arkadaşlarıma kitaptan bahsederken, benim küçük Vietnamım olarak bahsettiğim bir noktaya gelmişti çünkü kendi kendime, bir yüz sayfa daha sonra, tünelin sonundaki ışığı göreceğimi söyleyip duruyordum. Müsveddemin bitmiş hali bin iki yüz sayfa uzunluğunda ve beş buçuk kilo ağırlığındaydı, ben sevdiğim türden bir bowling topunun ağırlığı kadardı yani. Müsveddeyi, sıcak bir temmuz gününde U.N. Plaza Otel'den editörümün ofisine kadar, otuz blok boyunca taşıdım. Karım, yalnızca kendisinin bildiği bir sebepten ötürü, o koca müsvedde yığınını streç folyoya sarmıştı ve müsveddeyi bir kolumdan diğerine geçirirken, içimde ani bir önsezi belirdi: Orada, Üçüncü Cadde'nin tam ortasında düşüp ölecektim. Kurtarma ekibi beni kaldırıma uzanmış, kalp krizinden ölmüş bir halde ve streç folyoya sarılmış müsvedde yığınımı, ileriye doğru uzanan ellerimin arasında tutarken bulacaktı.

Mahşer'den bilfiil nefret ettiğim zamanlar olmuştu ama kitaba devam etmenin benim için bir zorunluluk olduğunu asla hissetmemiştim. Boulder'daki arkadaşlarımdan yana işlerin pekiyi gitmediği zamanlarda bile, kitapla ilgili çılgınca ve neşeli hisler içindeydim. Her sabah, daktilonun önüne oturmak ve Randy Flagg'in bazen bir kargaya, bazen de bir kurta dönüşebildiği ve verilen büyük savaşın, petrol uğruna değil, insanların ruhları uğruna geri dönmek için olduğunu belirtmek için sabırsızlanıyordum. İtiraf etmeliyim ki, tüm dünyanın gömüldüğü bir mezarın üzerinde son derece hızlı ve mutlu bir step dansı yapıyormuşum gibi hissediyordum. Bu romanı yazmaya, genel olarak dünya için, özellikle de Amerika için son derece sıkıntılı bir dönemde başlamıştım. Tarihimizde ilk kez yaşadığımız petrol sorunlarından mustarip-

tik, Nixon yönetiminin üzücü bir şekilde sonuna gelindiğine ve tarihimizdeki ilk başkanlık istifasına şahit olmuştuk. Güneydoğu Asya'da ağır bir mağlubiyet almıştık ve talebe bağlı kürtaj sorunu ve enflasyon oranlarının korkutucu bir biçimde giderek yükselmesi gibi domestik sorunlarla da aynı anda boğuşuyorduk.

Ben mi? Ben, harika bir kariyer jetlag'i yaşıyordum. Dört yıl öncesine kadar, endüstriyel bir kuru temizlemecide, saati 1.60 dolardan çarşaf yıkıyor ve bir treylerin kalorifer dairesinde oturup *Carrie*'yi yazıyordum. Neredeyse üç yaşına gelmiş olan kızım, genelde sağdan soldan aşırılmış olan kıyafetleri giyiyordu. Ondan bir yıl önce, karım Tabitha'yla, ödünç aldığım ve üzerime çok büyük gelen bir smokin giyerek evlenmiştim. Yakındaki bir okul olan Hampden Akademisi'nde bir öğretmenlik pozisyonu açıldığında, kuru temizlemecideki işimi bıraktım ve karım Tabby ile birlikte, ilk yıl için 6400 dolar olan maaşımın bizi, kuru temizlemecide aldığım maaştan çok da ileri götürmeyeceğini öğrendiğimizde çok korkmuştuk ve kısa bir süre sonra, gelecek yaz için kuru temizlemecideki işime dönmeyi garanti altına almıştım.

Sonra *Carrie* romanım Doubleday'e satıldı ve Doubleday tekrar basım haklarını, o günlerde bir rekor sayılabilecek kadar şaşırtıcı bir fiyata sattı. Hayat jet hızıyla akmaya başlamıştı. *Carrie* filmler için satın alınmıştı; *Korku Ağı* önce roman olarak büyük bir paraya satın alınmış, sonra da filmlere uyarlanmak için satın alınmıştı; *Cinnet* için de aynısı olmuştu. Birden, tüm arkadaşlarım zengin olduğumu düşünmeye başladı. Bu yeterince kötü ve korkutucuydu, ama daha kötü olan şey, belki de gerçekten zengin olmuş olmamdı. İnsanlar benimle yatırımlar, vergi korumaları ve California'ya taşınmak gibi konularda konuşmaya başladı. Alışmamız ve başa çıkmamız gereken yeterince değişiklik vardı zaten, ancak bunların da üstüne, içinde büyüdüğüm Amerika, ayaklarımın altında parçalanıyormuş gibiydi. Talihsiz bir şekilde

met çizgisinin çok altına yerleştirilmiş, özenle yapılmış bir kumdan kale gibi görünüyordu.

Kaleye dokunan ilk dalga (veya benim algıladığım ilk dalga) uzun zaman önce, Rusların bizi uzayda yendiği konusunda yapılan duyuru ancak şimdi dalgalar gerçekten güçlenmişti.

Ve sanırım burada, çifte kurtadamın yüzü sonunda ortaya çıktı. Görünüşte, *Mahşer* romanı, şimdiye kadar tartıştığımız tüm geleneklere büyük ölçüde uyar: Apollonvari bir toplum Dionysusvari bir güç tarafından bozulur (bu durumda, ölümcül bir süper grip salgını, hemen hemen herkesi öldürür). Dahası, bu salgından kurtulanlar kendilerini iki kampta bulurlar: Birincisi, Boulder, Colorado'da bulunan ve kısa süre önce yok edilen Apollonvari toplumu taklit eden bir kamp (bir iki belirgin değişiklikle birlikte); ikincisi de Las Vegas, Nevada'da bulunan, öldüresiye Dionysusvari bir kamptır.

The Exorcist'teki ilk Dionysusvari saldırı, Chris MacNeil'in (Ellen Burstyn), tavan arasından gelen aslan kükremesi benzeri sesi duyduğu zaman gerçekleşir. *Mahşer*'de Dionysus, gelişini, eski bir Chevy, Teksas'ta yol kenarındaki bir benzin istasyonunun pompalarına çarptığında ilan eder. *The Exorcist*'te, Apollonvari düzen, solgun görünen Regan MacNeil'in, annesinin Mercedes-Benz'ine götürüldüğü zaman geri kazanılır. *Mahşer*'de, bu anın, kitabın iki ana karakteri olan Stu Redman ve Frannie Goldsmith'in, Boulder'daki hastanede, büyük bir camın arkasından, Frannie'nin belirgin şekilde normal olan bebeğine baktıkları sahnede geldiğine inanıyorum. *The Exorcist*'te de olduğu gibi, düzen, hiç bu kadar iyi hissettirmemiştir.

Ancak tüm bunların altında, korku hikâyesinin ahlaki geleneklerinin altında saklanan (belki o kadar da saklanmayan), gerçek kurtadamın yüzü, bulanık bir şekilde görülebilir. *Mahşer*'i yazarken hissettiğim dürtünün büyük bir kısmı, tamamıyla sabit bir

toplumsal sürecin, tek bir darbeyle bozulabildiğini hayal etmemden kaynaklanıyordu. Kendimi biraz, kılıcını kördüğümün tepesine kaldıran ve "Düğümü çözmeyi siktir edin, ben daha iyi bir yol biliyorum," diye kükreyen Büyük İskender gibi hissediyordum. Ve kendimi birazcık da o klasik ve heyecan verici Sex Pistols şarkısı "Anarchy in the U.K."nin başındaki Johnny Rotten gibi hissediyordum. Boğuk, gırtlaktan gelen ve Randall Flagg'in kendi gırtlağından gelmiş olması muhtemel bir şekilde pis pis güler ve "Right... *NOW!*" ("Tam... ŞİMDİ!") o sesi duyduğumuzda tepkimiz, yoğun bir rahatlama duygusu olur. En kötüsünün ne olduğunu artık biliyoruzdur; gerçekten deli bir adamın ellerindeyizdir.

Bu düşünceyle bakıldığında, BİZİM BİLDİĞİMİZ DÜNYANIN yok olması, gerçek bir rahatlama haline gelir. Artık Ronald McDonald yoktur! Artık televizyonda *Gong Show* veya *Soap* yoktur. Artık teröristler yoktur! Artık saçmalıklar yoktur! Yalnızca, tozun içinde gevşemekte olan kördüğüm vardır. Ahlaki korku hikâyesi yazarının altında (ayakları, Henry Jekyll'ınkiler gibi, "yalnızca yukarı doğru giden yollarda yürüyen" yazarlar) tamamen farklı bir yaratık türünün bulunduğunu iddia ediyorum. Bu yaratık, aşağıda, Jack Finney'in üçüncü seviyesinde yaşar ve Jekyll-Hyde metaforunu biraz daha genişletmek gerekirse, çığlıklar atan kızın kemikleri üzerinde yürümekten hoşnutluk duymayan, ancak bu durumda, tüm dünyanın tepesinde o tavuk dansını yapmak zorunda olduğunu hisseden, muzip bir nihilisttir. Evet dostlar, *Mahşer* romanında, tüm insanoğlunu yeryüzünden silebilme şansını yakaladım ve çok eğlenceliydi!

Nerede kaldı ahlak şimdi?

Pekâlâ, size kendimi fikrimi söyleyeceğim. Bence ahlak, her zaman olduğu yerdedir: İyi niyetli kadınların ve erkeklerin akıllarında ve kalplerindedir. Bahsettiğim bu yazarın durumunda bu, nihilistik bir şekilde yola çıkmak ve insani değerlere ve kurallara

dair eski öğretileri, kademeli olarak yeniden öğrenmek anlamına gelebilir. *Mahşer* romanının durumunda bu, insan vücudunun bir çeşit mikrop taşıdığına ilişkin kasvetli bir noktadan başlayarak (bu mikrobun, SLA'da sembolik olarak ortaya çıktığını hayalimde canlandırarak işe başladım ve bir süper grip mikrobu olarak canlandırarak bitirdim) teknolojinin güçlenmesi sonucu, giderek daha ölümcül bir hale gelmesi anlamına gelir. Süper grip, tek bir teknolojik uygulama hatası sebebiyle serbest kalır (Three Mile Adası'nda geçen yıl yaşananları veya Rusların, füzelerini fırlattıklarını ve sıcak savaşın başladığını öne süren, komik ve ufak bir bilgisayar hatasının sonucu olarak, benim eyaletimde bulunan Loring Hava Kuvvetleri Üssü'nde bombacıların ve savaşçıların, Rusya'ya doğru yola çıkmak üzere hazır beklediği zamanı düşününce, çok da ihtimal dışı görünmüyor). Birkaç kişinin hayatta kalması konusunda kendimle yaptığım basit anlaşma sayesinde (kurtulan olmazsa hikâye de olmaz, değil mi?) tüm nükleer silah stoklarının pas tuttuğu ve bir tür normal ahlaki, politik ve ekolojik dengenin, evimiz dediğimiz çılgın evrene dönebileceği bir dünya hayal edebildim.

Ancak, kimsenin, tam olarak ne düşündüklerini veya neyi bildiklerini, ta ki yazıya dökülünceye kadar, bildiklerini sanmıyorum ve bir anda, hayatta kalan insanların, çok büyük bir ihtimalle, önce bu eski çekişmelere yeniden gireceklerini ve sonra da o eski silahları kuşanacaklarını fark ettim. Daha da kötüsü, tüm bu ölümcül oyuncaklar, onlarının ellerinin altında olacaktı ve işler, ilk olarak hangi deli grubunun, bu silahların nasıl kullanıldığını çözeceğini görmek için bir yarışa girilmesi noktasına gelebilirdi. Benim *Mahşer*'i yazarken aldığım ders, kördüğümü kesmenin, bulmacayı çözmek yerine, onu ortadan kaldırdığıdır ve kitabın son satırında, bulmacanın hâlâ orada olduğu itiraf edilir.

Kitap, ayrıca, hayatımızın daha aydınlık yanlarını da övmeye çalışır: İnsan cesareti, arkadaşlık ve son derece sevgisizmiş gibi

görünen bir dünya üzerindeki sevgi. Apokaliptik temasına rağmen, *Mahşer*, çoğunlukla Albert Camus'nün "Mutluluk da kaçınılmazdır" sözünün yankılandığı, umut dolu bir kitaptır.

Daha klişe bir şekilde söylemek gerekirse, annemin bana ve ağabeyim David'e her zaman söylediği gibi, "En iyisini um, en kötüsüne hazır ol" ve bu söz, yazdığımı dün gibi hatırladığım o kitabı mükemmel bir şekilde açıklıyor.

Kısacası, dördüncü bir seviye olduğunu umarız. Korku yazarları olarak bizi, sadece yazar olarak değil, aynı zamanda insan olarak, ölümlü kadın veya erkekler olarak, gemideki bir başka yolcu olarak, her nereye gidiyorsa oraya doğru yola koyulmuş bir yolcu olarak tamamlayabilecek bir dördüncü seviye olduğunu umarız. Ve bu yolcu, yolda düşen bir başka yolcu görürse, onun hakkında yazabileceğini umarız. Tabii ki, düşen kişinin ayağa kalkmasına yardım ettikten, üstünü başını silkeledikten, iyi olup olmadığını kontrol ettikten ve devam edebileceğinden emin olduktan sonra. Böylesi bir davranış, entelektüel ahlaki duruşun bir sonucu olamaz; bu davranışın sebebi, sevgi dediğimiz, son derece pratik bir gerçeğin ve insan ilişkilerinde son derece pratik bir güç haline gelen bir şeyin var olmasıdır.

Sonuçta ahlaklılık, kalbin doğru olduğunu ve diğerleriyle birlikte yaşadığımız bu hayatın (diğer bir deyişle medeniyetin) birer gerekliliği olduğunu anladığı şeylerin kurallaştırılmış halidir. Ve eğer "korku hikâyesi", "fantezi türü", veya her ne olursa, etiketlerini çıkarıp, yerlerine "edebiyat" veya çok daha basitçe "hikâye" etiketleri koyarsak, böylesi ahlaksızlık yaftalamalarının yapılamayacağını görebiliriz. Ahlaklılığın iyi bir kalpten (ki iyi bir kalbin, komik yapmacık tavırlarla veya "sonsuza dek mutlu yaşamakla" hiçbir ilgisi yoktur); ahlaksızlığın ise ilgisizlikten, uydurma görüşlerden ve bir tür çıkar elde etmek için dram ve melodram fahişeliği yapmaktan (maddi veya başka türlü) kaynaklanıyorsa, o zaman

hem şekillendirilebilir hem de insani olan kritik bir duruşa ulaşmış olduğumuzu fark edebiliriz. Hikâye, yalanın içindeki gerçektir ve her hikâyede olduğu gibi, korku hikâyesinde de, Aristofanes'in, kurbağalarla ilgili o korku hikâyesini anlattığı zamanki kurallar hâlâ geçerlidir: Ahlaklılık, gerçeği, kalbimizin bildiği gibi anlatmaktır. Kendisine, *McTeague* adlı romanının çiğliği ve rezilliğinden utanıp utanmadığı sorulduğunda Frank Norris şöyle cevap vermişti: "Neden utanayım? Yalan söylemedim. Kimseye yaltaklanmadım. Gerçekleri anlattım."

Bunun ışığında bakıldığında, korku hikâyesinin, çoğu zaman, suçlu değil masum olduğuna karar verileceğini düşünüyorum

17

Vay canına şuna bakın, sanırım güneş doğuyor. Eski bir MGM müzikalindeki âşıklar gibi sabaha kadar dans etmişiz. Ancak orkestra, melodilerini enstrüman kutularına kaldırdı ve sahneden indi artık. Siz ve benim haricimde tüm dans edenler gitti ve sanırım artık biz de gitmeliyiz. Nasıl güzel bir gece geçirdiğimi size anlatamam ve arada sırada sakar bir partner olduğumu düşündüyseniz (elbette arada bir ayağınıza bastım) özür diliyorum. Sanırım kendimi dansın sonu geldiğinde her aşığın hissettiği gibi yorgun, ama mutlu hissediyorum.

Siz kapıya doğru yürürken son bir şey daha söyleyebilir miyim? Onlar halıları tekrar serip ışıkları söndürürken bu giriş salonunda biraz duracağız. Durun, paltonuzu giymenize yardım edeyim; sizi fazla tutmayacağım.

Korkunun izinden giderken sorulan ahlak soruları, asıl sorunun sorulmasını önlüyor olabilir. Rusların "çulluğun çığlığı" diye bir tabiri vardır. Bu, alaycı bir tabirdir çünkü çulluk kuşunun vantrilok bir doğası vardır ve silahınızı sesin geldiği yöne doğru ateşlerseniz aç kalırsınız. Ruslar, çığlığı değil çulluğu vur, derler.

İçinden çığlıklar yükselen bu ağaçlıklı alanda gizlenen bir çulluk (yalnızca bir tane) bulmayı başarabilecek miyiz bakalım. Hikâyeden ziyade gerçeği yansıtan ve Wallace/Wallechinsky klanının, büyüleyici zikzaklar ve kullanışlı ıvır zıvırlarla dolu tavan arası olan *The Book of Lists*'ten aldığım şu parçanın içinde

gizleniyor olabilir. Yavaş yavaş gitmeye hazırlanırken bunu bir düşünün veya tamamen düşüncelere dalın:

> KÜÇÜK BAYAN HİÇ KİMSE'NİN GİZEMİ
> 6 Temmuz 1944 tarihinde, Ringling Kardeşler ve Barnum& Bailey sirki, Hartfor, Connecticut'ta 7000 biletli seyircinin önünde bir gösteri sergiliyordu. Yangın çıkınca 168 kişi öldü ve 487 kişi yaralandı. Altı yaşında olduğu tahmin edilen küçük bir kızın cesedinin kimliği teşhis edilemedi. Kimse onu almaya gelmediği ve yüzünde herhangi bir bozulma olmadığı için, bir fotoğrafını çektiler ve önce lokal olarak sonra da ülkenin dört bir yanına dağıttılar. Günler, haftalar, aylar geçti, ancak ne bir akrabası, ne bir oyun arkadaşı ne de ülke çapından herhangi biri geldi kızı almaya. Günümüzde, kızın kimliği hâlâ gizemini koruyor.

Bana göre büyümek, iyi bir tünel görüşü geliştirmek ve hayal etme yetisinin kademeli olarak kemikleşmesidir (Küçük Bayan Hiç Kimse'den ne haber diye soracaksanız bekleyin, oraya geleceğiz). Çocuklar her şeyi görür, her şeyi düşünürler. Karnı tok, altı kuru ve uyanık bir bebeğin tipik yüz ifadesi, koca gözleriyle her şeye bir dürbünden bakar gibidir. Merhaba, tanıştığıma memnun oldum, burada olduğum için çok korkuyorum. Bir çocuk, bizim onaylar bir tavırla "iyi iş alışkanlıkları" olarak tanımladığımız takıntılı davranış motiflerini henüz geliştirmemiştir. İki nokta arasındaki en kısa mesafenin düz bir çizgi olduğu fikrini henüz içselleştirmemiştir.

Bunların hepsi daha sonra gelir. Çocuklar Noel Baba'ya inanırlar. Büyütülecek bir şey yok, bellenmiş bir bilgi parçası sadece.

Aynı şekilde öcülere, Tavşan Trix'e, McDonald Diyarı'na (hamburgerlerin ağaçlarda yetiştiği ve ölçülü hırsızlığın, kabul edilebilir bir davranış olduğu yer), diş minesi alıp yerine gümüş bırakan Diş Perisi'ne de aynı şekilde inanırlar ve tüm bunlar olağan şeyler olarak kabul edilir tabii ki. Bunlar, popüler mitlerden bazılarıdır. Belli bir amaç için üretilmiş olmalarına rağmen en az bunlar kadar garip görünen başka örnekler de vardır. Deden meleklerle yaşamaya gitti. Golf topunun ortasındaki şey, dünyanın en kötü zehri. Çatlaklara basarsan annenin sırtını kırarsın. Çobanpüskül-lerinin içinden geçersen gölgen oraya takılır ve sonsuza kadar keskin yaprakların arasında kalır.

Değişiklikler, mantık ve akılcılık ortaya çıktıkça, kademeli olarak gerçekleşir. Çocuk, Noel Baba'nın nasıl olup da hem Value House'da, çarşının bir köşesinde, bir eliyle zil çalıp diğer eliyle de Salvation Army sepeti taşırken, aynı anda Kuzey Kutbu'nda elflerden oluşan ordusuna komutanlık edebildiğini merak etmeye başlar. Çocuk belki de, bir sürü çatlağa bastığını ve hem kendisinin hem de annesinin sırtının hâlâ sağlam olduğunu fark eder. Yaşı, çocuğun yüzüne oturmaya başlar. "Bebek gibi davranma!" derler ona sabırsızca. "Aklın hep havalarda!" Ve tabii ki de en vurucu olanı: "Hiçbir zaman büyümeyecek misin sen?"

Bir süre sonra, der şarkı, sihirli ejderha Puff, eski arkadaşı Jackie Paper'ı görmek için Cherry Lane'ye tırmanmamaya başladı. Wendy ve kardeşleri, sonunda Peter Pan ve Vahşi Çocuklar'ı kendi kaderleriyle baş başa bıraktılar. Artık Sihir Tozu veya sadece ara sıra gelen Mutlu Düşünce yoktu ama zaten, Peter Pan'da tehlikeli bir şeyler her zaman vardı, değil mi? Fazla vahşi bir şeyler vardı sanki? Gözlerindeki bir şeyler düpedüz Dionysusvariydi.

Ah, çocukluk tanrıları ölümsüzdür. Koca çocuklar bu tanrıları kurban etmez, onları kendi küçük, şımarık kardeşlerine aktarırlar. Asıl ölümsüz olan şey çocukluğun kendisidir: Adam âşıktır ve

geçici şeyleri sever. Ve araba ehliyeti, lise ve üniversite diploması alma ve "iyi çalışma alışkanlıkları" edinmek için hevesle alınan eğitim telaşında geride kalanlar yalnızca Puff, Tink veya Peter Pan değildir. Hepimiz Diş Perisi'ni sürgün etmiş (veya ihtiyacı olan şeyi artık sağlayamadığımızda bizi sürgün eden odur belki de), Noel Baba'yı öldürmüş (kendi çocuklarımız için cesedi hayata döndürmek üzere), Jack'i fasülye sırığından aşağı kovalayan devi katletmişizdir. Ve tabii ki, zavallı, yaşlı öcüyü! *Something Wicked This Way Comes*'ın finalindeki Bay Dark gibi, tekrar tekrar gülmekten ölmüşüzdür.

Şimdi beni dileyin: On sekiz, yirmi veya yirmi bir, eyaletinizdeki yasal içki içme yaşı kaç olursa olsun, "kimliğinizin sorulması" bir tür utanç kaynağıdır. Ehliyetinizi veya Eyalet İçki Kartınızı veya belki de, doğum sertifikanızın fotokopisini bulmak için el yordamıyla sağınızı solunuzu ararsınız ki, bir bardak lanet olasıca bira içebilin. Ancak aradan on yıl geçtikten ve o büyük üç sıfırla göz göze geldikten sonra, kimliğinizin sorulması bir nevi iltifat gibi gelir. Bu, bardan içki almaya yaşınızın hâlâ yetmeyebileceği kadar genç göründüğünüz anlamına gelir. Hâlâ kulaklarınızın arkası biraz terliyormuş gibi görünüyorsunuzdur. Hâlâ genç görünüyorsunuzdur.

Bu düşünceler aklıma, birkaç yıl önce Bangor'daki Benjaman's adlı bir barda mutlu mutlu içerken girdi. İçeri giren müdavimlerin yüzlerini incelemeye başladım. Kapıda zorla duran adam bir onu, bir bunu ve sonra sıradakini geçiyordu. Ve sonra, bam! Maine Üniversitesi ceketi giyen bir adamı durdurdu ve kimliğini sordu. Ve çocuk bir anda sönüp gitmediyse ben de adam değilim. O zamanlar Maine'de içki içme yaşı on sekizdi (otobanlarda alkolün yol açtığı kazalar, kanun koyucuları, yaş sınırını yirmiye çekmeye zorladı) ve tüm o insanlar bana, on sekiz yaşındalarmış gibi görünüyorlardı. O yüzden ayağa kalktım ve kapıdaki adama, o son

çocuğun yaşının tutmadığını nasıl anladığını sordum. Omuzlarını silkti. "Anlıyorsun işte," dedi. "Genelde gözlerinden belli olur."

Sonraki haftalarda en büyük hobim, yetişkinlerin suratlarını inceleyerek, bunları "yetişkin suratı" yapan şeyin ne olduğunu anlamaya çalışmak oldu. Otuz yaşında bir insanın suratı sağlıklıdır, kırışıksızdır ve on yedi yaşındaki birinin suratından daha büyük değildir. Yine de, onun bir çocuk olmadığını bilirsiniz. Burada gizli, ama bir o kadar da ağır basan ve "yetişkin suratı" olduğunu hepimizin kabul ettiği suratı ortaya çıkaran bir özellik vardır. Yalnızca giyim veya duruş değildir bu; otuz yaşında birinin evrak çantası taşıması ve on yedi yaşında birinin sırt çantası taşıması da değildir; eğer bu ikisinin kafalarını, karnavallarda, muzip bir denizciyi veya profesyonel bir boksörü gösteren cut-out'lara yerleştirseniz bile, yetişkinin hangisi olduğunu on denemeden onunda da bilirsiniz.

Bardaki güvenliğin haklı olduğuna inanmaya başladım. Olay kesinlikle gözlerde.

O gözlerde olan bir şeyden dolayı değil, o gözlerde artık olmayan bir şeyden dolayı.

Çocuklar esnektir. Köşelerin etrafından dolanarak düşünürler. Ancak aşağı yukarı sekiz yaşından itibaren, yani çocukluğun ikinci en güzel çağı başladığında, o esneklik kıvrımlar teker teker düzleşmeye başlar. Düşünce ve vizyon sınırları, bir tünel oluşturacak şekilde kapanmaya başlar. Sonunda, Neverland'den hiçbir şey elde edememeye başladığımızda, onun yerel bir diskodaki daha küçük bir versiyonuna şubat ya da mart aylarında Disney World'e gitmeye razı olabiliriz.

Hayal gücü bir gözdür; serbestçe dolaşabilen, harikulade bir üçüncü göz. Çocukken bu gözün görme oranı 20/20'dir. Yaşımız ilerledikçe görüşümüz azalmaya başlar ve bir gün, barın kapısındaki adam sizi, kimliğinizi sormadan içeri alır ve artık işiniz

bitmiştir. Kurduğunuz hayaller buraya kadardır. Olay gözlerinizdedir. Gözlerinizdeki bir şeylerde gizlidir. Aynada gözlerinize bakın ve yanılıyorsam söyleyin.

Fantezi veya korku yazarının işi, bu tünel görüşünün etrafındaki duvarları kısa bir süreliğine yıkarak üçüncü göz için, tek ve güçlü bir mercek sağlamaktır. Fantezi-korku yazarının işi, sizi bir süreliğine yeniden çocuk yapmaktır.

Peki korku yazarının kendisinden ne haber? Bir başkası, Küçük Bayan Hiç Kimse ile ilgili o paragrafı okur (o kıza geri döneceğimizi söylemiştim ve işte o kız burada, kimliği hâlâ teşhis edilememiş ve en az, Paris'in Kurt Çocuğu kadar gizemli) ve şöyle der: "Tanrım, asla bilemezsin, değil mi?" ve sonra başka bir şeyle ilgilenir. Ancak bir fantezist, onunla bir çocuğun oynayacağı gibi oynar, başka boyutlardan gelen çocukları düşünür, birbirinin tıpa tıp aynısı olan çocukları ve Tanrı bilir daha başka neleri düşünür. Ona göre bu, parlak ve ışıltılı bir çocuk oyuncağıdır. Şunun manivelasını çekelim ve ne yaptığına bakalım, şunu yerde itelim, bakalım *Vın-Vın-Vın* diye mi gidiyor yoksa *taka-taka-taka* diye mi? Şunu bir ters çevirelim, bakalım sihirli bir şekilde düzelecek mi? Kısacası bize, Fort'un havadan yağan kurbağalarını verin, evlerindeki sallanan sandalyelerde otururken bir anda alev alan insanlarımızı verin, vampirlerimizi ve kurtadamlarımızı verin. Bize, muhtemelen gerçekliğin üzerindeki çatlaklardan birinden kaymış ve yanan sirkin ortasına düşüp ölmüş olan Küçük Bayan Hiç Kimse'yi verin.

Ve bunun bir parçası, korku hikâyeleri yazan insanların gözlerine yansır. Ray Bradbury'nin bir çocuğunkilere benzeyen, dalgın gözleri vardır. Kalın gözlüklerinin ardında, Jack Finney'ninki de öyledir. Aynı ifadeyi Lovecraft'ın gözlerinde de görebilirsiniz. O sade, koyu ve keskin bakışlarıyla sizi şaşırtırlar; özellikle de o uzun, zayıf ve bir şekilde ebedi New England tipi suratıyla birleştiklerinde. Harlan Ellison, o neşeli konuşan, lafını dan diye

söyleyen, gergin konuşma moduna rağmen (Harlan'la konuşmak bazen, daha az önce üç tane sinir krizi geçirmiş, apokaliptik bir Saladmaster satıcısıyla konuşmak gibi olabiliyor) aynı tip gözlere sahiptir. Arada sırada duraklar, uzaklara bakar, başka şeylere bakar ve o zaman doğru olduğunu anlarsınız: Harlan esnektir ve o anda, bir köşenin etrafından dolaşarak bir şeyler düşünmüştür. Her zaman şahane giyinen ve bir büyük şirket patronu aurasına sahip olan Peter Straub'un gözlerinde de bu ifade vardır. Bu, tarif edilemez bir ifadedir; ama oradadır.

"Bir çocuğun sahip olabileceği en iyi elektrikli tren seti," demiştir Orson Welles bir keresinde, film yapmakla ilgili olarak. Aynı şey kitaplar ve hikâyeler üretmek için de söylenebilir. Bu, o tünel görüşünü patlatıp tuğlaları etrafa saçarak, en azından bir anlığına, merak edilen her şeyin ve korkuların, berrak bir şekilde ve çocukken gördüğünüz, gökyüzünün altında dönüp duran ilk dönme dolabın büyüsüyle öne çıkabilecekleri bir rüya sahnesi yaratma fırsatıdır. Birilerinin ölen oğlu televizyon ekranına çıkıyor. Bir yerlerde, öcü gibi korkunç bir adam parlak sarı gözleriyle, karın içinde ayaklarını sürüye sürüye ilerliyor. Çocuklar, sonbahar yapraklarının üzerinde hızla koşup kütüphaneyi geçerek sabahın dördünde eve gitmeye çalışıyorlar ve başka bir yerde, başka bir dünyada, ben bunu yazarken bile, Frodo ve Sam, gölgelerin saklandığı Mordor'a doğru yol alıyor. Bundan adım gibi eminim.

Hazır mısınız? Güzel. Paltomu alayım. Bu bir ölüm dansı falan değil aslında, tam olarak değil. Burada da bir üçüncü kat var. Bu, aslında rüyaların dansıdır. İçinizdeki, asla ölmeyen, sadece gittikçe daha derin bir uykuya dalan çocuğu uyandırmanın bir yoludur. Eğer korku hikâyesi bizim ölüm provamızsa, o zaman katı ahlaki kurallar, onu da hayatın, iyi niyetin ve sade hayal gücünün bir doğrulaması yapar. Sonsuzluğa uzanan bir boru hattı daha sadece.

Kansas'taki tepelerin çok üstünden, kendi ölümüne düşen bir hostesle ilgili o epik şiirinde James Dickey, kendi ölümlülüğünün gerçeklerini mümkün olduğunca kavramak zorunda olan akılcı varlığın yaşamıyla ilgili bir metafor ortaya koyar. Hepimiz, rahimden mezara, bir karanlıktan diğerine düşeriz ve biriyle ilgili çok az şey hatırlarken, inancımız haricinde diğeriyle ilgili çok az şey biliriz. Bölesine basit, ancak kör edici gizemler karşısında aklımızı koruyabiliyor olmamız gerçekten mucizedir. Hayal gücümüzün güçlü sezgilerini bu gizemlere yöneltip onlara bu rüya merceğinden (ancak, çekinerek de olsa, ellerimizi gerçeklik duvarında açılan delikten içeri sokabiliyor olmamız) izleyebiliyor olmamız da...

... o da sihirdir, değil mi?

Evet. Sanırım sizi, bir iyi geceler öpücüğüyle uğurlamak yerine, bununla uğurlayacağım. Çocukların içgüdüsel olarak saygı duydukları, içindeki gerçekliği, biz yetişkinlerin, yalnızca hikâyelerde ve rüyalarımızda bulabildiğimiz bu kelimeyle uğurlayacağım:

Sihir.

Sonsöz

1977 YILININ Temmuz ayında, karım ve ben, karımın tüm ailesini evimizde misafir ettik. Kız kardeşlerden, erkek kardeşlerden, teyzelerden, amcalardan ve milyonlarca çocuktan oluşan devasa bir koleksiyon. Karım o haftanın büyük bir kısmını yemek yaparak geçirdi ve her aile toplantısında olan şey, bunda da oldu ve herkes güveç getirdi. O güneşli yaz gününde, Long Lake'in kenarında bir sürü yemek yendi, bira içildi. Ve Spruce, Atwood, LaBree, Gravese ailelerinden oluşan kalabalık ve diğer herkes gittikten sonra, koca bir orduyu besleyecek kadar yemekle baş başa kaldık.

Biz de kalanları yedik.

Günlerce kalan yemekleri yedik. Ve Tabby, hindinin kalanını beş veya altıncı kez çıkardığında (o zamana kadar hindi çorbası içip, doldurulmuş hindi ve noodle'la birlikte hindi yemiştik; o gün, biraz daha basit, hoş ve besleyici olan hindi sandviçleri vardı), o zamanlar beş yaşında olan oğlum Joe, yemeğe baktı ve bağırdı: "Bu zımbırtıyı yine yemek zorunda mıyız?"

Güleyim mi, yoksa kafasına şöyle hafiften bir patlatayım mı bilemedim. Hatırladığım kadarıyla ikisini de yaptım.

Size bu hikâyeyi anlattım çünkü yaptığım işlerin çoğunu okuyan insanlar, burada yemek artıklarını yemiş olduklarını fark edeceklerdir. *Hayaletin Garip Huyları* kitabımın önsözünden,

New American Library'nin yayımladığı *Frankenstein, Drakula ve Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* kitaplarının antoloji basımından, ilk olarak *Oui* dergisinde yayımlanan "The Fright Report" makalesinden, *The Writer* dergisinde yayımlanan "The Third Eye" makalesinden materyaller kullandım. Ramsey Campbell'la ilgili materyallerin çoğu, ilk olarak Stuart Schiff'in *Whispers* dergisinde yayımlanmıştı.

Şimdi, kafama şöyle hafiften bir şaplak patlatmak veya "Bu zımbırtıyı yemek zorunda mıyız yine?" diye bağırmak arasında karar vermeden önce, hindili sandviçleri yediğimiz gün, karımın oğluma söylediği şeyi söylememe izin verin: "Hindi pişirmenin yüzlerce farklı tarifi vardı, ancak hepsinde hindi tadı vardır." Ve karım buna ek olarak, iyi şeyleri ziyan etmenin çok yazık olduğunu söylemişti.

Oui dergisinde yayımlanan makalemin, donup kalacağınız kadar iyi olduğunu veya Ramsey Campbell'le ilgili düşüncelerimin, bir kitapta saklanması gerekecek kadar ölümsüz olduğunu söylemiyorum. Demek istediğim şey, hayatımın çoğunu, üstünde çalışarak geçirdiğim türle ilgili duygu ve düşüncelerimin, zaman içinde evrilebileceği veya farklı bir perspektife kayabileceği, ancak pek de değişmedikleridir. Böyle bir değişim gerçekleşebilir, ancak *Hayaletin Garip Huyları* kitabımın önsözünde, korku ve dehşetle ilgili duygularımın çoğunu ilk kez ortaya yazıya dökmemin üzerinden yalnızca dört yıl geçmişken, bir önceki kitabımda yazdığım her şeyi bir anda reddetmeye başlamam çok şaşırtıcı ve hatta şüphe uyandırıcı olurdu.

Kendi adıma, *Ölüm Dansı*'nın bana bazı fikirlerimi daha önce hiç yapmadığım kadar detaylandırma fırsatını verdiğini eklemek istiyorum ve bunun için Bill Thompson'a ve Everest House'a teşekkür etmem gerekiyor. Hiçbir şekilde, daha önce yazdığım başka bir şeyi ısıtıp yeniden masaya koymadım. Her bir fikri,

yerin dibine gömmekten mümkün olduğunca kaçınarak, elimden geldiğince eksiksiz şekilde geliştirmeye çalıştım. Bazı durumlarda kaçındığım şeyleri yapmış olabilirim ve böyle durumlarda yapabileceğim tek şey, hoşgörünüze sığınmak.

Ve sanırım gerçekten sona geldik. Benimle geldiğiniz için tekrar teşekkür ederim ve lütfen iyi dinlenin. Ancak kim olduğum aşikâr olduğu için, size tatlı rüyalar dilemeyi kendime yediremiyorum…

Ekler

– Ek 1 –

FİLMLER

Aşağıda, gösterime girdikleri zamanlar ve mükemmellikleri açısından birbirlerine bağlı olan, yaklaşık yüz tane fantezi/korku filmini içeren bir liste bulunuyor. Bu filmlerin hepsi 1950-1980 yılları arasında gösterime girdi ve bana göre hepsi de, öyle veya böyle, özellikle ilginç filmler. Eğer bu söyleyeceğim bir Akademi Ödülleri sunucusu gibi görünmeyecekse, tüm bu filmlerin bu türe değerli katkıları olduğunu söylemek istiyorum. Kendi kişisel favorilerimin yanında yıldız (*) işareti görebilirsiniz. Bu listeyi hazırlamamdaki paha biçilemez yardımları için Kirby McCauley'e teşekkürü bir borç bilirim.

FİLM ADI	YÖNETMENİ	YILI
The Abominable Dr. Phibes	Robert Fuest	1971
(Korkunç Doktor Phibes)		
*Alien**	Ridley Scott	1979
(Yaratık)		
Asylum	Roy Ward Baker	1972
(Tımarhane)		
The Bad Seed	Mervyn LeRoy	1956
(Canavar Tohumu)		
The Birds	Alfred Hitchcock	1963
(Kuşlar)		
The Bird with the Crystal Plumage	Dario Argento	1969
(Kristal Kanatlı Kuş)		
*Black Sunday**	Mario Bava	1961
(Kara Pazar)		
*The Brood**	David Cronenberg	1979
(Hastanede Dehşet)		
Burnt Offerings	Dan Curtis	1976
(Gazap Tohumu)		
*Carrie**	Brian De Palma	1976
The Conqueror Worm	Michael Reeves	1968
(Cadı Avı)		
*Creature from the Black Lagoon**	Jack Arnold	1954
(Kara Gölün Canavarı)		

*The Creeping Unknown**	Val Guest	1955
(Sürünen Dehşet)		
*Curse of the Demon**	Jacques Tourneur	1957
(İblisin Kurbanları)		
The Day of the Triffids	Steve Sekely	1963
(Triffidlerin Günü)		
*Dawn of the Dead**	George A. Romero	1979
(Ölülerin Şafağı)		
The Deadly Bees	Freddie Francis	1967
(Ölümcül Arılar)		
Deep Red	Dario Argento	1976
(Derin Kırmızı)		
*Deliverance**	John Boorman	1972
(Kurtuluş)		
*Dementia 13**	Francis Coppola	1963
(Demans 13)		
Diabolique	Henri-Georges Clouzot	1955
(Şeytan Ruhlu İnsanlar)		
Doctor Terror's House of Horrors	Freddie Francis	1965
(Dehşet Evler)		
Don't Look Now	Nicholas Roeg	1973
(Karanlığın Gölgesi)		
*Duel**	Steven Spielberg	1971
(Bela)		
*Enemy from Space**	Val Guest	1957
(Uzaydan Gelen Düşman)		
Eraserhead	David Lynch	1976
(Silgi Kafa)		
*The Exorcist**	William Friedkin	1973
(Şeytan)		

El ángel exterminator	Luis Buñuel	1963
(The Exterminating Angel)		
Eye of the Cat	David Lowell Rich	1969
(Kediler)		
The Fly	Kurt Neumann	1958
(Sinek)		
*Frenzy**	Alfred Hitchcock	1972
(Cinnet)		
The Fury	Brian De Palma	1978
(Gizli Kuvvet)		
Gorgo	Eugéne Lourié	1961
*Halloween**	John Carpenter	1978
(Yabancı)		
*The Haunting**	Robert Wise	1963
(Tepedeki Ev)		
Bijo to Ekitai Ningen	Inoshiro Honda	1958
(The H-Man)		
Horrors of the Black Museum	Arthur Crabtree	1959
(Kara Müzenin Dehşeti)		
Vargtimmen	Ingmar Bergman	1967
(Kurtların Saati)		
The House that Dripped Blood	Peter Duffel	1970
(Kan Damlatan Ev)		
Hush... Hush, Sweet Charlotte	Robert Aldric	1965
(Sus, Sevgilim)		
*I Bury the Living**	Albert Band	1958
(Yaşarken Gömülmek)		
The Incredible Shrinking Man	Jack Arnold	1957
(Kendi Kendine Küçülen Adam)		
*Invasion of the Body Snatchers**	Don Siegel	1956
(Merih'ten Saldıranlar)		

Invasion of the Body Snatchers	Philip Kaufman	1978
(Beden Kemiricilerin İstilası)		
I Saw What You Did	William Castle	1965
It Came from Outer Space *	Jack Arnold	1953
(Gökten Gelen Canavar)		
It! The Terror from Beyond Space	Edward L. Cahn	1958
(Canavar Geliyor)		
*Jaws**	Steven Spielberg	1975
The Killer Shrews	Ken Curtis	1959
Last Summer	Frank Perry	1969
*Let's Scare Jessica to Death**	John Hancock	1971
Macabre	William Castle	1958
*Martin**	George A. Romero	1977
The Masque of the Red Death	Roger Corman	1964
(Kızıl Ölümün Maskesi)		
Night Must Fall	Karel Reisz	1964
(Gecenin Karanlığı)		
*The Night of the Hunter**	Charles Laughton	1955
(Caniler Avcısı)		
*Night of the Living Dead**	George A. Romero	1968
(Yaşayan Ölülerin Gecesi)		
Not of This Earth	Roger Corman	1956
No Way to Treat a Lady	Jack Smight	1968
Panic in Year Zero	Ray Milland	1962
*Picnic at Hanging Rock**	Peter Weir	1978
(Hanging Rock'ta Piknik)		
The Pit and the Pendulum	Roger Corman	1961
(Dehşet Saati)		
*Psycho**	Alfred Hitchcock	1960
(Sapık)		

*Rabid**	David Cronenberg	1977
(Kuduz)		
Race with the Devil	Jack Starrett	1975
(Ecelle Yarış)		
*Repulsion**	Roman Polanski	1965
(Tiksinti)		
*Rituals**	Peter Carter	1978
(Ritüel)		
*Rosemary's Baby**	Roman Polanski	1968
(Rosemary'nin Bebeği)		
Salem's Lot	Tobe Hooper	1979
(Korku Ağı)		
Seance on a Wet Afternoon	Bryan Forbes	1964
Seizure	Oliver Stone	1975
(Nöbet)		
*The Sventh Seal**	Ingmar Bergman	1956
(Yedinci Mühür)		
*Sisters**	Brian De Palma	1973
*The Shining**	Stanley Kubrick	1980
(Cinnet)		
The Shout	Jerzy Skolimowski	1979
Someone's Watching Me	John Carpenter	1978
(Biri Beni Gözetliyor)		
Stepford Wives	Bryan Forbes	1975
(Stepford Kadınları)		
Strait-Jacket	William Castle	1964
Suddenly Last Summer	Joseph L. Mankiewicz	1960
(Bir Yaz Tatili)		
*Suspiria**	Dario Argento	1977
*The Texas Chainsaw Massacre**	Tobe Hooper	1974
(Teksas Katliamı)		

Them!	Gordon Douglas	1954
(Onlar!)		
They Came From Within	David Cronenberg	1975
(Ürpertiler)		
*The Thing**	Christian Nyby	1951
(Şey)		
The Tomb of Ligeia	Roger Corman	1965
Trilogy of Terror	Dan Curtis	1975
Village of the Damned	Wolf Rilla	1960
*Wait Until Dark**	Terence Young	1967
(Karanlığa Kadar Bekle)		
*What Ever Happened to Baby Jane?**	Robert Aldrich	1961
(Küçük Bebeğe ne Oldu?)		
When Michael Calls	Philip Leacock	1972
The Wicker Man	Robin Hardy	1973
The Wicker Man	Daniel Mann	1971
*X**	Roger Corman	1963
X the Unknown	Leslie Norman	1956

Not: Filmlerin Türkçe isimlerinin çoğu www.imdb.com sitesi baz alınarak yazılmıştır.

– Ek 2 –

KİTAPLAR

Aşağıda, tartıştığımız döneme ait yaklaşık yüz kitaptan (roman ve derlemeler) oluşan bir liste bulunuyor. Listeyi yazar isimlerine göre alfabetik olarak sıraladım. Film listemde de olduğu gibi, bunların hepsi sizin zevkinize uymayabilir. Hepsi, en azından bana göre, üzerinde tartıştığımız tür açısından önemli. Liste konusunda bana yardım eden Kirby McCauley'e tekrar teşekkür ederim ve bu arada, North Lovell'da bir pub işleten ve kapanış saatini çoktan geçmemize rağmen çılgınca konuşmalarımıza katlanan "Hızlı Eddie" Melder'e de özel bir teşekkür gönderiyorum.

Yine, özellikle önemli olduğunu düşündüğüm kitapların yanına yıldız (*) işareti koydum.

Richard Adams. *The Plague Dogs; Watership Tepesi**

Robert Aickman. *Cold Hand in Mine; Painted Devils*

Marcel Ayme. *Duvargeçen*

Beryl Bainbridge. *Harriet Said*

J. G. Ballard. *Beton Ada*; Gökdelen*

Charles Beaumont. *Hunger*; The Magic Man*

Robert Bloch. *Pleasant Dreams*; Sapık**

Ray Bradbury. *Karahindiba Şarabı*; Uğursuz Bir Şey Geliyor Bu Yana*; Sonbahar Ülkesi*

Joseph Payne Brennan. *The Shapes of Midnight**

Frederick Brown. *Nightmares and Geezenstacks**

Edward Bryant. *Among the Dead*

Janet Caird. *The Loch*

Ramsey Campbell. *Demons By Daylight; The Doll Who Ate His Mother*; Parazit**

Suzy McKee Charnas. *The Vampire Tapestry*

Julio Cortazar. *The End of the Game and Other Stories*

Harry Crews. *A Feast of Snakes*

Roald Dahl. *Kiss Kiss*; Someone Like You**

Les Daniels. *The Black Castle*

Stephen R. Donaldson. *İnançsız Thomas Covenant Tarihçeleri (3 cilt)**

Daphne Du Maurier. Don't Look Now

Harlan Ellison. *Deathbird Stories*; Strange Wine**

John Farris. *All Heads Turn When the Hunt Goes By*

Charles G. Finney. *The Ghost of Manacle*

Jack Finney. *Body Snatchers*; I love Galesburg in the*

Spring-time; Third Level; Time and Again**

William Golding. *Sineklerin Tanrısı**

Edward Gorey. *Amphigorey: Amphigorey Too*

Charles L. Grant. *The Hour of the Oxrun Dead; The Sound of Midnight**

Davis Grubb. *Twelve Tales of Horror**

William H. Hallahan. *The Keeper of the Children; The Search for Joseph Tully*

James Herbert. *The Fog*, The Spear*; The Survivor*

William Hjortsberg. *Falling Angel**

Shirley Jackson. *Tepedeki Ev*;* The Lottery and Others*; The Sundial

Gerald Kersh. *Men Without Bones**

Russell Kirk. *The Princess of All Lands*

Nigel Kneale. *Tomato Caine*

William Kotzwinkle. *Dr. Rat**

Jerry Kozinski. *Boyalı Kuş**

Fritz Leiber. *Our Lady of Darkness**

Ursula Le Guin. *The Lathe of Heaven*; Orsinian Tales*

Ira Levin. *Rosemary'nin Bebeği*; Stepford Kadınları*

John D. MacDonald. *The Girl, the Gold Watch, and Everything*

Bernard Malamud. *The Magic Barrel*; The Natural*

Robert Marasco. *Burnt Offerings**

Gabriel Garcia Marquez. *Yüzyıllık Yalnızlık*

Richard Matheson. Hell House; *Ben, Efsane*; Shock II;* The Shrinking Man*; A Stir of Echoes

Michael McDowell. *The Amulet*; Cold Moon Over Babylon**

Ian McEwen. *The Cement Garden*

John Metcalf. *The Feasting Dead*

Iris Murdoch. *Tek Boynuzlu At*

Joyce Carol Oates. *Vahşi Geceler**
Flannery O'Connor. *İyi Adam Bulmak Zor**
Mervyn Peake. *The Gormenghast Üçlermesi*
Thomas Pynchon. *V.**
Edogawa Rampo. *Tales of Mystery and Imagination*
Jean Ray. *Ghouls in My Grave*
Anne Rice. *Vampirle Görüşme*
Philip Roth. *The Breast*
Ray Russel. *Sardonicus**
Joan Samsom. *The Auctioneer**
William Sansom. *The Collected Stories of William Sansom*
Sarban. *Ringstones; The Sound of His Horn**
Anne Rivers Siddons. *The House Next Door**
Isaac Bashevis Singer. *The Seance and Other Stores**
Martin Cruz Smith. *Nightwing*
Peter Straub. *Hayalet HikâyesiIf You See Me Now; Julia; Gölgeler Diyarı**
Theodore Sturgeon. *Caviar; The Dreaming Jewels; Some of Your Blood**
Thomas Tessier. *The Nightwalker*
Paul Theroux. *The Black House*
Thomas Tryon. *The Other**
Les Whitten. *Progeny of the Adder**
Thomas Williams. *Tsuga's Children**
Gahan Wilson. *I Paint What I See*
T.M. Wright. *Strange Seed**
John Wyndham. *Krizalitler Triffidlerin Günü**

Dizin

E

F

G

H

M

N

O

P

R

S

T

U